



# La musique de Chambre d'Ernest Chausson

Dominique Perreau

## ► To cite this version:

Dominique Perreau. La musique de Chambre d'Ernest Chausson. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2010. Français. NNT: 2010STET2142. tel-00676951

**HAL Id: tel-00676951**

**<https://theses.hal.science/tel-00676951>**

Submitted on 6 Mar 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITE JEAN MONNET DE SAINT ETIENNE**

**ECOLE DOCTORALE DE LYON**

**THESE DE DOCTORAT**

**Discipline : Musicologie**

**Présentée et soutenue**

**Par**

**Dominique Perreau**

**Le 6 décembre 2010**

**Titre :**

**LA MUSIQUE DE CHAMBRE D'ERNEST CHAUSSON**

**Directeur de Thèse :**

**Monsieur Alban Ramaut, Professeur à l'Université Jean Monnet, de Saint Etienne**

**JURY**

**Madame Laurence le Diagon Jacquin, MC, Université de Rennes II- Haute Bretagne**

**Monsieur Paul Prévost, Pr, Université Paul Verlaine, Metz**

**Monsieur Patrick Revol, MCF HDR, Université Pierre Mendès France, Grenoble 2**



Dominique Perreau

# La Musique de Chambre

**d'Ernest Chausson**

## **Remerciements**

Plusieurs personnes ont contribué à l'élaboration de cette thèse. Je me permets donc ici de leur exprimer ma sincère reconnaissance. Mes premiers remerciements s'adressent à Monsieur Alban Ramaut, qui a été tout au long de ce travail d'un généreux et profond soutien. J'aimerais également mentionner mon entourage qui m'a conforté dans l'élaboration de ce projet.

# Table des matières

Table des matières .....	4
INTRODUCTION.....	6
a) Bref rappel historique : La musique de chambre avant 1870.....	6
b) La musique de chambre au lendemain de la guerre de 1870 .....	11
PREMIÈRE PARTIE .....	17
CHAUSSON ET LA MUSIQUE DE CHAMBRE.....	17
I Considérations générales .....	17
I.1 Motifs de prédilection de Chausson pour ce style de composition.....	18
I.2 Attitude de Chausson face à la musique de chambre.....	18
I.3 Conceptions artistiques .....	22
I.4 Ses influences et enseignements musicaux.....	23
II Présentation du corpus.....	29
II.1 Manuscrits – Esquisses.....	30
II.3 Les éditions.....	31
III Analyses .....	32
III.1 <i>Andante et Allegro</i> , pour clarinette et piano, sn°17.....	32
III.2 <i>Trio en sol mineur</i> pour piano, violon, violoncelle op.3.....	42
III.3 <i>Concert en ré Majeur</i> op. 21. ....	67
III.4 <i>Quatuor</i> pour piano et cordes en <i>la</i> Majeur op. 30 .....	91
III.5 <i>Quatuor à cordes</i> "inachevé" en <i>Do</i> mineur op.35. ....	121
III.6 <i>Pièce</i> pour violoncelle ou alto et piano op.39. ....	153
III.7 <i>Concert</i> n°2 pour hautbois, alto et quatuor à cordes, sn°26. ....	161
Conclusion.....	162
DEUXIÈME PARTIE.....	164
LE PROCEDE CYCLIQUE DANS LA MUSIQUE DE CHAMBRE DE CHAUSSON.....	164
I Considérations générales .....	164
II Unité et cohérence de l'œuvre : la forme cyclique.....	165
II.1 Définition.....	165
II.2 Perception de la forme comme principe d'unité.....	166
III. Analyses .....	172
III.1 <i>Trio en sol mineur</i> pour piano violon violoncelle op.3.....	172
III.2 <i>Concert en ré Majeur</i> op. 21.....	183
III.3 <i>Quatuor</i> pour cordes et piano en <i>la</i> Majeur op.30. ....	198
III.4 <i>Quatuor à cordes</i> " inachevé" en <i>do</i> mineur op. 35. ....	210
Conclusion.....	225

TROISIÈME PARTIE.....	228
LES ENJEUX DU DIALOGUE.....	228
I. Considérations générales .....	228
II. Analyses.....	230
II.1 <i>Andante et Allegro</i> , pour clarinette et piano, sn°17.....	230
II.2 <i>Trio en sol mineur</i> pour piano, violon et violoncelle op. 3. ....	234
II.3 <i>Concert en ré majeur</i> op.21. ....	239
II.4 <i>Quatuor</i> pour piano et cordes en <i>la</i> Majeur op.30.....	254
II.5 <i>Pièce</i> pour violoncelle ou alto et piano op. 39. ....	262
II.6 <i>Quatuor à cordes "inachevé"</i> en <i>do</i> mineur op.35. ....	266
Conclusion.....	274
QUATRIÈME PARTIE .....	277
CHAUSSON ET LE SYMBOLISME.....	277
I Considérations générales : Perspective historique .....	277
I.1 Définition .....	277
I.2 Musique de Chambre de Chausson et le symbolisme.....	279
II. Analyses.....	282
II.1 <i>Andante et allegro</i> pour clarinette et piano sn°17 .....	282
II.2 <i>Trio en sol mineur</i> pour piano violon violoncelle opus 3.....	285
II.3 <i>Concert en ré</i> Majeur op. 21.....	291
II.4 <i>Quatuor</i> pour piano et cordes en <i>la</i> Majeur op. 30.....	300
II.5 <i>Pièce</i> pour violoncelle ou alto et piano op.39 .....	308
II.6 <i>Quatuor à cordes "inachevé"</i> en <i>do</i> mineur op.35. ....	313
Conclusion.....	321
CONCLUSION .....	324
Table des exemples musicaux .....	332
Index des Noms .....	338
Bibliographie .....	342

# INTRODUCTION

## **a) Bref rappel historique : La musique de chambre avant 1870**

A l'époque de Chausson, la musique de chambre se manifeste au travers d'une grande richesse et diversité de compositions. Cependant cette fertilité qui marque comme un âge d'or du genre, est le fruit d'une longue préparation antérieure souvent trop tenue dans l'ombre. Sans entrer dans le détail pour cette étude, il apparaît nécessaire de resituer en leurs grandes lignes les aspects qui nous permettront de mieux comprendre non seulement l'environnement musical qui présida à l'épanouissement du langage de Chausson, mais les antécédents qui façonnèrent son goût ou inscrivirent somme toute son inspiration dans une tradition.

D'une manière générale on a tendance à penser que les compositeurs français du début du XIX<sup>e</sup> siècle ne semblent pas avoir manifesté un intérêt marquant pour la production de musique de chambre<sup>1</sup>. Bien que ce genre soit loin alors d'être inexistant, il présente encore à l'heure actuelle un corpus d'étude trop négligé dans l'histoire musicale française. Cependant certains musicologues ne manquent pas fort heureusement, depuis les travaux décisifs de Joël-Marie Fauquet<sup>2</sup>, d'en souligner l'intérêt<sup>3</sup> et d'en réhabiliter le répertoire.

---

<sup>1</sup> On n'admettait comme art français que Boïeldieu, Auber Hérold, Victor Massé, Adolphe Adam, Maillard i tutti quanti (NB : qui ont écrit davantage pour l'orchestre d'ailleurs que pour la chambre). Duparc, Henri, "Souvenirs de la Société Nationale", *La Revue Musicale* du 1<sup>er</sup> décembre 1912, p.2.

<sup>2</sup> Fauquet, Joël- Marie, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la restauration à 1870*, Paris : Aux Amateurs de livres, 1986.

Si donc la musique instrumentale française de cette époque n'apparaît pas de façon traditionnelle comme prépondérante dans l'évolution musicale du genre contrairement par rapport à la contribution d'un Berlioz au genre symphonique, on sait néanmoins qu'elle fut active. Et même si les compositeurs s'orientaient naturellement, pour faire carrière, plutôt vers la musique théâtrale qui représentait alors en France, le grand genre<sup>4</sup>, des instrumentistes se signalèrent comme chambristes exclusifs et fournirent un répertoire prolifique. La musicologie actuelle tente de réactualiser ce répertoire de musique de chambre qui exista alors au travers de personnalités encore trop mal connues dont Anton Reicha et son élève George Onslow restent les figures dominantes. La récente biographies de George Onslow (1784-1853 par Viviane Niaux<sup>5</sup> atteste d'une prise de conscience de la nécessité de redécouvrir aussi bien une personnalité qu'une oeuvre fort injustement reléguée. La thèse en cours de Louise Bernard de Raymond sur les quatuors à cordes de Reicha oeuvre dans un sens comparable. Ces travaux mettent à jour le témoignage d'une continuité et d'une vitalité instrumentale française qui ne cessa de s'amplifier dans les dernières décennies du siècle. Bien d'autres noms seraient à citer autour de ces deux compositeurs.

La désaffection du genre peut s'expliquer cependant par la difficulté que rencontrèrent les compositeurs de cette époque pour se faire un nom durable grâce à ce seul domaine, et surtout de le diffuser largement en restant dans des normes de langage français. Ceci explique sans doute pourquoi Camille Saint-Saëns pouvait affirmer en 1885, à propos de l'activité musicale avant 1870 :

---

<sup>3</sup> François-Sappey, Brigitte, "Boëly, Onslow, Alkan et la musique instrumentale française du Premier au Second Empire", *150 ans de musique française 1789-1939*, Biennale de la musique française, Lyon, Arles : Actes Sud, 1991, pp.53-74.

<sup>4</sup> La cantate pour l'obtention du Prix de Rome pousse les compositeurs à se distinguer dans le genre dramatique.

<sup>5</sup> Niaux, Viviane, *George Onslow, « gentleman compositeur »*, Clermont-ferrand : Presses Universitaire Blaise Pascal, août 2003.

Un compositeur français qui avait l'audace de s'aventurer sur le terrain de la musique instrumentale, n'avait d'autre moyen de faire exécuter ses œuvres que de donner lui même un concert, et d'y convier ses amis et les critiques<sup>6</sup>.

La situation relativement défavorable de la musique de chambre, ne facilite donc pas la création, mais un autre phénomène est à prendre en compte : l'excellence pour la suprématie du répertoire issu du monde germanique. L'autorité de cette production acheva en effet de ruiner une filiation qui était cependant réelle. Il en va de la musique de chambre française comme en réalité de la romance puis de la mélodie vis-à-vis du lied. Le modèle germanique avant de nous renvoyer à notre personnalité nationale fut considéré comme une solution sans égale. C'est pourquoi même s'il existe de plus en plus au cours du siècle un nombre important de sociétés de musique de chambre, leur raison d'être consiste à favoriser l'excellence d'interprétation du répertoire du classicisme viennois au détriment des tendances nouvelles de l'école française. Dès le début du siècle, Haydn et Mozart sont en effet les modèles admis du classicisme et en somme les initiateurs du genre, tandis que Beethoven ne fait pas toujours l'unanimité et que Schubert est quasiment ignoré. On assiste néanmoins, dans le courant du siècle à un phénomène de prolifération des sociétés de musique de chambre<sup>7</sup> qui fondent et justifient leurs existences sur la nécessité de se spécialiser dans l'exécution des œuvres d'un compositeur afin de se distinguer des sociétés concurrentes. Le célèbre quatuor Baillot fit découvrir les derniers quatuors de Beethoven dès 1827. Et lorsqu'on consulte ce que l'on appellerait aujourd'hui « la programmation<sup>8</sup> » de ces différentes sociétés, il en ressort une nette domination du répertoire germanique et autrichien au détriment de la production nationale. C'est encore Saint-Saëns qui remarque comment :

Les sociétés de musique de chambre, nombreuses et florissantes alors n'admettaient sur leurs programmes que les noms resplendissants de Beethoven, Mozart, Haydn et Mendelssohn, quelquefois Schumann pour faire preuve d'audace<sup>9</sup>

On sait que Chausson lui-même dans ses premières années de jeune homme lors de son entrée dans la micro-société du salon de madame de Rayssac, jouait avec d'autres familiers de ce monde prié, les compositions de Beethoven, Schumann et Mendelssohn, voire de Jean-

---

<sup>6</sup> Saint-Saëns, Camille, *Harmonie et Mélodie*, Paris : Calmann-Lévy, 1885, p.207.

<sup>7</sup> Fauquet, Joël- Marie, *op. cit.*, p.209 (Tableau de répartition des sociétés de musique de chambre avant 1870). Joël- Marie Fauquet apporte dans son ouvrage de nombreux détails au sujet du fonctionnement et des activités de ces différentes sociétés.

<sup>8</sup> *Idem*, pp.347 à 401.

<sup>9</sup> Saint-Saëns, Camille, *op.cit.*, p.205.

Sébastien Bach au détriment des compositeurs français. Cette situation nous apporte des éléments sur la formation du goût du public ainsi que sur les références possibles des compositeurs de la fin du siècle. Cependant une nouvelle tendance, guidée par le nationalisme suscitée entre autres par la révolution de 1848 se dessine aussi de façon sensible dans ce domaine à partir des années 1860. Plusieurs tentatives de sociétés nationales<sup>10</sup> sont alors créées afin de mettre en valeur le patrimoine musical contre l’envahissement jugé excessif du répertoire germanique. Par exemple, en 1862 apparaît pour la première fois l’adjectif "français" pour la création d’une société de quatuors : La « Société des quatuors français » (1862-1865) dont le but est d’« exécuter les œuvres françaises de ce genres qui sont nées pendant ces trente dernières années<sup>11</sup> ». Ainsi comme le dit Joël-Marie Fauquet dans son ouvrage « L’élan nouveau dont la Société nationale de musique fixera définitivement la trajectoire au lendemain de la guerre de 1870, prend naissance dans la dernière décennie du Second Empire, si ce n’est avant encore<sup>12</sup> ».

Quelques soient les moyens de diffusion employés, la musique de chambre française avant 1870 ne donne pas lieu de manière générale à d’impérissables chefs-d’œuvre, mais plutôt à une volonté d’assimilation des modèles classiques que les compositeurs seront amenés à réévaluer avec le temps. Tel fut le cas d’un de nos principaux représentants français de l’époque, Adolphe Blanc<sup>13</sup> (1828-1885), auquel le marquis de Queux de Saint-Hilaire adressa sa *Lettre sur la musique de chambre* en 1870 :

Vous n’avez point pensé, et vous avez raison, que les règles, qui sont dans les arts ce que les lois sont dans les sociétés, étaient faites pour être violées [...] Vous n’avez pas cherché à inventer des formes nouvelles ; vous vous êtes contenté de

---

<sup>10</sup> Fauquet, Joël-Marie, *op.cit.*, pp.174 à 188.

<sup>11</sup> *Revue et Gazette musicale de Paris*, n°50 (14 XII 1862) p.406.

<sup>12</sup> Fauquet, Joël-Marie, *op.cit.*, pp.177 à 178.

<sup>13</sup> Blanc, Adolphe, (1828-1885), considéré comme le successeur de George Onslow, voua sa carrière créatrice à la musique de chambre dans la continuité d’un certain classicisme.



trouver de nouvelles mélodies. La recherche des formes nouvelles est moins une preuve de fécondité qu'un aveu d'impuissance<sup>14</sup>.

En 1841 on peut noter la composition des *Trois trios concertants* opus 1 de César Franck. Ce compositeur dont on pourrait discuter pour savoir s'il est français ou d'obédience allemande, apparaîtra ensuite ainsi qu'on le sait, comme l'auteur de modèles inoubliables. C'est notamment l'utilisation des procédés cycliques qui vont renouveler dans le fond comme dans la forme l'architecture musicale d'une œuvre, suivant en cela l'exemple des derniers quatuors de Beethoven qui lui vaudront sa tardive gloire. Son œuvre ne devait au reste vraiment s'épanouir qu'après 1870, mais celle-ci riche en initiative formelle et syntaxique en a fait le creuset d'une nouvelle école revendiquée comme typiquement française, par ses élèves. Franck est considéré – par d'Indy, Chausson, Coquard, Duparc, Lekeu, Ropartz, Vierne, Tournemire... –, comme le successeur de Beethoven. Vincent d'Indy écrit à ce sujet, non sans une certaine forme de triomphalisme peut-être discutable :

Quinze année à peine séparent la dernière œuvre cyclique beethovénienne (1826) de la première œuvre cyclique de César Franck (1841), la filiation musicale très authentique de l'un à l'autre cessera d'être accueillie comme une complaisante hypothèse [...] Avec Franck, génial continuateur français de l'immortel symphoniste allemand, commence une période nouvelle et exclusivement française jusqu'à présent<sup>15</sup>.

Franck livre à la France les fondements modernes de la sonate, de la symphonie et du quatuor<sup>16</sup>. D'autres personnalités françaises comme Edouard Lalo, fournissent une intéressante production, avec notamment son *Quatuor à cordes* op.19. Cependant l'inspiration de celui ci est principalement d'essence germanique. Joël-Marie Fauquet l'évoque en ces termes :

---

<sup>14</sup> "Cité par" Fauquet, Joël-Marie, *op. cit.*, p. 30.

<sup>15</sup> Indy, Vincent d', *Cours de Composition Musicale*, II-1, Paris : Durand, 1950, p.391.

<sup>16</sup> Il est intéressant également de noter que Maurice Emmanuel fera de Franck l'héritier du classicisme viennois au travers de l'enseignement pourtant limité dans le temps de Reicha.

La seule œuvre française contemporaine que la Société Armingaud créera, le 20 avril 1859, dans le cycle de ses séances, sera d'ailleurs un quatuor dont la structure élaborée, la syntaxe harmonique, le style même procèdent à la fois de Beethoven et de Schumann : il s'agit du *Quatuor à cordes* op.19 de Lalo. Mettre en avant cette filiation germanique, ce n'est pas pour autant amoindrir les caractéristiques intrinsèques d'un ouvrage que nous considérons comme étant le premier quatuor à cordes important de l'école française<sup>17</sup>

La production de Saint-Saëns (1835-1921) se révèle assez abondante. Dès son jeune âge ses préférences se tournent vers la musique de chambre et la musique symphonique. A ce titre ce compositeur est en marge des habitudes compositionnelles de l'époque. Son *Quintette* avec piano (1855) montre une solide technique d'écriture, bien que les références restent essentiellement classiques.

Cette génération qui précède immédiatement Chausson est à l'origine du renouveau de la musique pure que vont connaître les débuts de la Troisième République.

## **b) La musique de chambre au lendemain de la guerre de 1870**

Les années de productions de Chausson correspondent pour le milieu cultivé qu'il fréquenta à un moment intense et fécond de la vie musicale française. Si le sursaut national évident peut en partie s'expliquer par la défaite de 1870, d'autres paramètres expliquent cependant cette régénération. En effet la musique semble participer de manière plus active à la vie des élites de la société française. L'éducation musicale de cette élite se fait de toutes parts, par les théâtres lyriques<sup>18</sup>, les concerts, les cours<sup>19</sup>, les écoles<sup>20</sup>, la presse musicale<sup>21</sup> et bien sûr les

---

<sup>17</sup> Fauquet, Joël-Marie, *op.cit.*, p.154.

<sup>18</sup> L'opéra français au XIX<sup>e</sup> dans ces dernières décennies reste le genre musical privilégié, l'inauguration du palais Garnier le 5 I 1875 est significative.

<sup>19</sup> Une classe d'histoire de la musique n'est créée au Conservatoire de Paris qu'en 1871.

<sup>20</sup> Création de la *Schola Cantorum* en 1894.

<sup>21</sup> La presse musicale occupe une place importante au XIX<sup>e</sup>, reflet d'une activité musicale intense. Pour plus d'information consulter, Place, Adélaïde de, "Presse musicale", *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup>*, sous la direction de Joel-Marie Fauquet, Paris : Fayard, 2003, pp. 995 à 1001.

salons où l'activité principale est celle de jouer dans des formations réduites les arrangements des symphonies, voire de scènes d'opéra mais aussi de façon plus naturelle le répertoire de la musique de chambre<sup>22</sup>. Le mouvement symboliste (1886) va également élargir ou renforcer le champ d'attraction de la musique, la valeur que celle-ci détient dans la correspondance entre les diverses sensibilités artistiques. Elle apparaît alors comme le point de convergence de tous les autres arts. Si Charles Baudelaire a immortalisé le concept par son fameux poème des *Fleurs du mal* « les correspondances<sup>23</sup> » Paul Verlaine l'évoque en ces termes si souvent cités tant ils sont représentatifs : « De la musique avant toute chose<sup>24</sup> ».

L'étude du symbolisme sera développée ultérieurement dans ce travail en raison de l'influence que ce mouvement a pu exercer sur le style musical et les conceptions esthétiques de Chausson. Contentons-nous dans l'immédiat de remarquer que le genre de la musique de chambre a particulièrement entretenu des affinités avec le symbolisme pour les raisons d'introspection et d'intimisme qu'il recouvre.

L'intérêt croissant dont témoignent les musiciens français pour la musique de chambre après 1870, a donné naissance à une série d'œuvres importantes, qui tout en restant fidèles à la tradition, surent aussi faire preuve de nouveauté.

A partir de ces années un effort a été fait pour développer la production de cette musique. La création de la Société Nationale qui favorise tout au moins au départ par la devise de la société « Ars gallica » les œuvres des compositeurs français, encourage le genre. En effet avant cette date il est encore difficile pour un compositeur de se faire un nom par le biais de

---

<sup>22</sup> Chimènes, Myriam, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III<sup>e</sup> République*, Paris : Fayard, 2004.

<sup>23</sup> Le recueil parut en 1861 mais Baudelaire développe cette idée dès 1846 en évoquant au demeurant les *Kreisleriana* de Hoffmann.

<sup>24</sup> Verlaine, Paul, "Art poétique", *Œuvres poétiques complètes*, Paris : Gallimard, 1938, p.206.

ce répertoire<sup>25</sup>. La Société Nationale n'apparaît pas comme l'unique centre de diffusion de cette musique, la fondation de la Société de Musique française de Gustave Nadaud (1880) et celle de la Société des Quatuors modernes (1881) entre autres<sup>26</sup>, sont là pour le prouver. Mais il est certain qu'une place à part revient à la Société Nationale, qui favorisa largement dans ses concerts la création et l'interprétation des œuvres de chambre<sup>27</sup>. De plus celle-ci connaît un nouveau souffle sous la direction d'Ernest Chausson et de Vincent d'Indy dans les années 1887-1896. Dans une lettre de candidature pour accéder au statut de membre du comité qu'il adresse au président de la Société Nationale, Vincent d'Indy exprime clairement ses idées concernant le développement de cette institution :

Pourquoi, puisque nous avons une institution déjà constituée, ne l'agrandirions-nous pas en suivant largement les partis, pourquoi ne chercherions nous pas à faire de notre chère Société Nationale la Société de la Musique de Chambre par excellence qui fait défaut à Paris<sup>28</sup>.

Mais la volonté de diffusion se trouve heureusement renforcée par l'intérêt réel que portent les compositeurs à ce genre. Voici autant d'éléments qui auront pu influencer la période de formation et de création de la vie de Chausson, lui qui vécut en rigoureux contemporain le réveil de l'école française. Le tableau suivant que nous avons établi à partir du travail de Michel Duchesneau<sup>29</sup>, propose d'inscrire la production de Chausson au sein des compositions de ses émules auxquels il ne pouvait qu'être attentif.

---

<sup>25</sup> A noter qu'il existe également une activité symphonique et vocale à la Société Nationale, mais qui n'entre pas dans le cadre de cette étude.

<sup>26</sup> Pour plus d'informations consulter, *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup>*, sous la direction de Joel-Marie Fauquet, Paris : Fayard, 2003, pp.837 à 840.

<sup>27</sup> Voir à ce sujet la programmation de la Société Nationale, Duchesneau, Michel, *L'Avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Liège : Mardaga, 1977, pp.225 à 304.

<sup>28</sup> Lettre non datée, adressée à Romain Bussine, Les Faugs : Archives d'Indy, citée par Strasser, Michael, lors du colloque "Vincent d'Indy et son temps", Paris, le 26-28 septembre 2002, actes du colloque publiés en 2006. Strasser, Michael, "Art as Teaching : Vincent d'Indy and Programming at the Société Nationale after 1886", *Vincent d'Indy et son temps*, sous la direction de Manuela Schwartz, Liège : Mardaga, 2006, pp.135-150.

<sup>29</sup> Michel Duchesneau, *op.cit.*, pp.225-304

Années	Musique de chambre
	En France
1871	Saint-Saëns : <i>Berceuse</i> op.38 violon et piano
1872	Saint-Saëns : <i>1<sup>ière</sup> Sonate</i> Vc et piano
1873	Castillon : <i>2<sup>ème</sup> Trio</i> avec piano
1874	Saint-Saëns : <i>Romance</i> op.36 cor et piano Saint-Saëns : <i>Romance</i> op.48 violon et piano
1875	Saint-Saëns : <i>Quatuor</i> avec piano op.41 Saint-Saëns : <i>Allegro appassionato</i> op.43
1876	Fauré: <i>1<sup>ière</sup> Sonate</i> op.13 Violon et piano
1877	Fauré : <i>Romance</i> op.28 violon piano
1878	d'Indy : <i>Quatuor</i> avec piano op.7
1879	Fauré: <i>Berceuse</i> op.16 violon et piano Fauré : <i>1<sup>er</sup> Quatuor</i> avec piano op.15 Franck : <i>Quintette</i> avec piano Debussy : <i>Trio en sol mineur</i> piano violon violoncelle (inédit)
1880	Fauré : <i>Andante</i> op.75 violon piano Fauré : <i>Elégie</i> op.24 violoncelle piano Lalo : <i>3<sup>ième</sup> Trio</i> piano violon violoncelle Saint-Saëns : <i>Septuor</i> op.65 Trp.2vl A Vc Cb et piano
1881	Chausson: <i>Andante et Allegro</i> Cl et piano Chausson : <i>Trio</i> op.3 Vl Vc piano

1882	Lalo: <i>Guitare</i> op.28 Vl piano
1883	Fauré: <i>1er Quatuor</i> avec piano Pierne : <i>Fantaisie-Improptu</i> op.4 Vl et piano
1884	Fauré : <i>Papillon</i> Vc et piano Pierne : <i>Berceuse</i> op.8 Vl piano
1885	Saint-Saëns: <i>1ère Sonate</i> op75 Vl et piano
1886	Franck : <i>Sonate</i> piano et violon d'Indy : <i>Suite</i> op.24 Trp 2Fl 2Vl A Vc Cb Saint-Saëns: <i>Wedding-Cake</i> piano et quatuor
1887	d'Indy: <i>Trio</i> op.29 piano cl Vc Pierne: <i>Caprice</i> op.16 Vc piano Saint-Saëns: <i>Caprice sur des airs danois et russes</i> op.79piano flute hautbois clarinette
1888	Fauré : <i>Petite pièce</i> op. 49 Pierne : <i>Canzonetta</i> op.19 Cl piano Pierne: <i>Expansion</i> op.21 Vc piano
1890	Franck: <i>Quatuor à cordes</i>
1891	Chausson : <i>Concert</i> op. 21 d'Indy : <i>1<sup>er</sup> Quatuor</i> op.35
1892	Saint-Saëns : <i>Chant saphique</i> op.91pour Vc piano Saint-Saëns : <i>2<sup>ième</sup> Trio</i>
1893	Debussy : <i>Quatuor</i> Fauré : <i>Sicilienne</i> op.78 Vc piano Ropartz : <i>1<sup>er</sup> Quatuor</i> Tournemire : <i>Sonate</i> Vl piano

1894	<p>Fauré : <i>Romance</i> op.69 Vc piano</p> <p>Lazzari: <i>Sonate</i> VI piano</p> <p>Magnard: <i>Quintette à vent</i></p> <p>Vierne : <i>Quatuor à cordes</i></p>
1895	<p>Schmitt : <i>Chant du soir</i> op.7 VI piano</p> <p>Tournemire : <i>Sonate</i> Vc piano</p>
1896	Saint-Saëns : <i>2<sup>ième</sup> Sonate</i> op.102 VI piano
1897	<p>Chausson: <i>Quatuor avec piano</i> op.30</p> <p>Chausson : <i>Pièce</i> pour Vc ou A et piano</p> <p>d'Indy : <i>2<sup>ième</sup> quatuor à cordes</i> op.45</p> <p>Labey : <i>Quatuor avec piano</i></p> <p>Tournemire : <i>Suite</i> pour A et piano</p>
1898	d'Indy : <i>Chanson et danse</i> op.50
1899	<p>Chausson : <i>Quatuor à cordes inachevé</i></p> <p>Saint-Saëns : <i>Quatuor à cordes</i> op.112</p> <p>Tournemire : <i>Quatuor avec piano</i></p>

# PREMIÈRE PARTIE

## CHAUSSON ET LA MUSIQUE DE CHAMBRE

### I Considérations générales

Pourquoi s'intéresser de nos jours à la musique de chambre de Chausson ?

Le problème n'est pas de savoir si Chausson écrivait mieux que les autres, mais plutôt de redécouvrir un compositeur qui parlait le langage de son temps

L'œuvre de Chausson mérite une plus large survie, ne serait-ce que comme document sur la sensibilité d'une époque [...] Une âme s'y révèle, dont la confiance reprendra sa valeur quand les problèmes d'écriture cesseront de nous hypnotiser<sup>30</sup>

Nous avons dit combien les années de production de Chausson correspondent pour la musique de chambre française à une période de réel renouveau et d'attente de la part du public désormais sensibilisé à ce genre. Non pas que ce genre soit inexistant auparavant, mais il semblerait que celui-ci ait été formé aux cours des années précédentes, grâce aux chefs d'œuvre de Haydn, Mozart, Beethoven, et Schumann. Depuis 1878, le répertoire s'était enrichi de plusieurs œuvres d'importance. Fauré, dont Breitkopf avait fait paraître la première *Sonate* op.13 pour piano et violon, présente en 1880 son premier *Quatuor* avec piano op.15 à la Société Nationale. Saint-Saëns, pour la Trompette, écrit son *Septuor* op.65. A la Société Nationale encore, d'Indy fait connaître son *Quatuor* avec piano op.7, et Lalo propose en 1880 son *Troisième trio* op.26.

---

<sup>30</sup>Marc Pincherle, *Journal J.M.F.*, 10 mars 1955, cité dans Gallois, Jean, *Ernest Chausson : L'Homme et son œuvre*, Paris : Editions Seghers, 1967, p.177.



## **I.1 Motifs de prédilection de Chausson pour ce style de composition**

Pour comprendre les circonstances qui ont poussé Chausson à écrire pour la musique de chambre, il apparaît nécessaire de connaître l'homme qu'il était réellement et d'étudier par là comment les diverses influences qu'il a subies, son milieu familial, son éducation, ses études, le milieu social et culturel dans lequel il a évolué, le conduisirent à un type bien particulier de sensibilité lui-même propice aux conditions de la musique de chambre.

L'analyse de ses écrits : journal, correspondance, l'étude de son comportement social seront les éléments indispensables à l'élaboration de notre réflexion. Chausson, en effet, comme bien des jeunes gens de son monde, fut conduit à entretenir des relations amicales privilégiées et suffisamment intimes pour qu'elles donnent lieu à des échanges de lettres ou à des réflexions confiées à un journal. Ces documents nous sont d'une grande importance. Parmi ses amitiés figure en premier lieu Madame de Rayssac, sa marraine spirituelle, qui fut sa protectrice et conseillère durant de longues années, puis le peintre et décorateur Henry Lerolle, beau frère du compositeur, l'avocat Paul Poujaud familier du Boulevard de Courcelles, Raymond Bonheur compositeur et ami du musicien, Henry Duparc avec lequel Chausson eut une correspondance amicale, une collaboration étroite apparaît également avec Vincent d'Indy, l'amitié avec Claude Debussy semble peut-être parfois incertaine mais cependant existante...

Les échanges épistolaires permettent à travers les doutes, les interrogations, mais aussi parfois les joies du compositeur de comprendre l'homme qu'il était, d'observer sa pensée profonde et ses convictions intimes et d'assister peut-être à une évolution de son tempérament d'artiste.

## **I.2 Attitude de Chausson face à la musique de chambre**

Avant d'analyser attentivement sa production, une brève incursion dans sa vie privée permet de mieux connaître sa personnalité, et nous aidera à déterminer ses motivations pour la musique de chambre. L'exploration de son journal intime livre à ce sujet un témoignage

important. Ses écrits révèlent un homme tel qu'il était réellement dans la vie quotidienne, une personnalité sans fard et sans indulgence, attentif au bonheur et au destin des autres. Il nous livre sa pensée sans complaisance, nous découvrons ses doutes, ses craintes, ses espoirs, ses faiblesses, ses résolutions et son comportement qu'il s'impose face à un évènement donné. Ses traits de caractère font apparaître un homme qui a besoin de recueillement, de méditation, d'approfondissement des faits importants de la vie. Cette inclinaison naturelle à l'intimité, en dehors de toute superficialité, donne à sa musique de chambre une connotation singulière.

Quelques citations extraites de son journal en témoignent :

Quel drôle de corps je suis de ne jamais pouvoir me décider à parler autrement qu'en tête à tête. Il me semble que mon silence doit paraître ou très bête ou très roublard. Les conversations de salon m'agacent. On n'est généralement mal en train de parler sérieusement et toutes sortes de choses distraient<sup>31</sup>.

L'esprit spontané de Chausson semble aspirer vers une certaine réflexion, dont la vie quotidienne paraît parfois le détourner. Les conversations futiles des gens du monde et des salons l'agacent. Une société restreinte correspond plus à son tempérament et lui permet de s'élever au dessus des banalités. Son Journal traite fréquemment de l'exaspération que lui procure son activité parisienne et ses obligations mondaines.

Je commence à en avoir assez de l'activité. Combien inutile ! Que de temps perdu, en répétitions, en concerts, soirées, dîners pas d'amis. On en arrive, malgré soi, à ne plus savoir se passer de ce bouillonnement bête. On a peine à se retrouver soi-même et alors, on s'aperçoit de tous les mauvais levains que cette vie mondaine a déposés dans l'âme. Aujourd'hui, à la messe il m'a été impossible de me recueillir un seul instant ; Péladan, La Société Nationale, la Marche joyeuse de Chabrier, Bruxelles, Amsterdam, tout cela me dansait dans la tête. Cette activité physique énervante, c'est autant de pris à l'activité véritable, intellectuelle<sup>32</sup>.

Ce texte met en place une double signification dans laquelle on retrouve son besoin d'isolement, mais également un esprit critique pour lequel l'activité intellectuelle reste en toutes circonstances, primordiale. Chausson n'a rien d'un misanthrope, il aime la société,

---

<sup>31</sup> Chausson, Ernest, *Ecrits inédits*, éditée par Jean Gallois et Isabelle Bretaudeau, Monaco : Editions du Rocher, 1999, p.280.

<sup>32</sup> *Idem*, p.299.

mais sa nature réservée l'incline plutôt vers la réflexion et le recueillement, qualités peut être nécessaires pour un compositeur de musique de chambre. La profondeur de ses ambitions artistiques peut nous être révélée à travers cette lettre adressée à Raymond Bonheur :

Si j'arrive jamais à réaliser l'œuvre que je voudrais faire, ce ne sera ni un drame, ni une symphonie, mais un simple cahier de morceaux de piano, bien intimes, et qu'on n'aurait jamais envie de jouer que dans la solitude<sup>33</sup>.

S'il se sent attiré vers le théâtre lyrique comme tous les compositeurs de son époque, Chausson est porté par nature vers l'introversion ou le monde intérieur, c'est la raison pour laquelle il se tourne rapidement vers la mélodie et la musique de chambre.

Cette dernière n'est elle point de plus révélatrice de son tempérament lorsque Charles Du Bos déclare à son sujet :

Musique de chambre....Le terme doit être pris ici dans ses deux acceptions : technique et locale, car de cette musique, c'est l'être même qu'il exprime<sup>34</sup>.

Quelle est la véritable nature du personnage ? Quels sont ses intérêts personnels ? Quelle ligne de conduite s'impose-t-il face à une situation donnée ? Quelle dimension sociale et spirituelle s'accorde-t-il ? Quelle attitude évoque-t-il face à son entourage ?

Cette investigation psychologique n'a pas pour prétention d'être exhaustive mais elle peut révéler quelques traits de caractère qui expliqueraient l'attraction de Chausson pour la musique de chambre.

Chausson montrait une attitude très simple, un visage doux franc et net aux yeux gris mélancolique, à la bouche souriante et fine sous la barbe ; le regard, très lointain, très voilé, démentait l'allure vive, le profil et le port de tête volontaires. Notre ami avait toujours l'air de se lever et de faire, du milieu du songe, un pas en avant vers la vie réelle....[...]. J'ai rencontré des esprits plus brillants ; je n'ai point connu d'âme plus intense, plus grave, plus pénétrée des choses essentielles et éternelles, plus éloignées des vanités sociales et même des vanités artistiques, qui ont de si séduisantes feintises de beauté et savent si subtilement entamer la moralité des plus doués d'entre nous. Ernest Chausson avait un sens presque

---

<sup>33</sup>Lettre n°126 du 14 novembre 1892 à Raymond Bonheur, *Ibid*, p.326.

<sup>34</sup>Du Bos, Charles, *La Revue musicale* : numéro spécial consacré à Ernest Chausson 1<sup>er</sup> décembre 1925, p.103.

exceptionnel de la responsabilité morale, et une admirable clairvoyance de spiritualisme. Le souci de la beauté intérieure primait pour lui tous les autres<sup>35</sup>...

Comme nous le voyons à travers cette pensée, Chausson est un artiste guidé par une éthique très élevée. Son bon sens et son esprit critique l'éloignent des superficialités humaines et concentrent son esprit sur l'essence même de la vie, le tout dans un souci de spiritualité évidente. Ce n'est pas un être commun, son souci de vérité intérieure, et de perfection, l'éloigne de la vie et des gens ordinaires.

Paris : toute la journée, des courses à travers les chanteuses ; le soir, Société Nationale et station obligée dans une brasserie, après le concert.

Tout ce mouvement me plait et je suis content de revoir mes amis. Pourtant la conversation de la brasserie m'a paru quelque peu démodée. C'est exactement la même que celle de l'hiver passé et des années précédentes. Les mêmes personnes disent les mêmes choses, en prenant les mêmes consommations. Les mêmes critiques sur le dernier concert, sur la confection des programmes et il semble que cela ne changera jamais<sup>36</sup>.

Ce texte est significatif du comportement social de Chausson et présente des réflexions qui reviennent souvent dans son journal. L'activité dévorante de la vie parisienne ainsi que ses obligations mondaines et conversations stériles l'exaspèrent. Pourtant Chausson n'a rien d'un misanthrope, il aime la société et aime recevoir ses amis. Cependant sa nature réservée et son besoin de réflexion l'orientent plutôt vers des comités réduits. L'introspection est une condition nécessaire et indispensable à son inspiration.

On agit trop à Paris. L'action, presque continue, détourne des préoccupations intellectuelles. La matière est là qui vous entoure ; on a beau faire, on s'enfonce. Et le bruit du monde empêche d'entendre le cri de l'âme<sup>37</sup>.

Ces quelques éléments permettent d'établir une vision générale du tempérament de l'auteur. Il se dégage de sa personnalité une inclinaison naturelle à l'intimité, en dehors de toute superficialité. Sa volonté a pour objectif principal de protéger sa vie intérieure, sans quoi

---

<sup>35</sup> Maclair, Camille, "Quelques opinions sur Ernest Chausson", *La Revue Musicale*, *op.cit.*, p. 208.

<sup>36</sup> Chausson, Ernest, *op.cit.*, p.276

<sup>37</sup> *Idem.*, p.294.

aucune activité intellectuelle n'est possible. Cependant sa haute moralité en fait aussi un caractère très acéré, qualité peut-être indissociable de son exigence créatrice.

Cela ne donne-t-il pas une connotation singulière à sa musique de chambre ?

### **I.3 Conceptions artistiques**

A quoi correspond véritablement cette préoccupation de l'esprit ? Quelles en sont ses conceptions ? Quel est ce cri de l'âme que le bruit du monde empêche d'entendre ?

Chausson retient certains critères esthétiques qui nous permettent d'établir la relation qu'il entretient face à la création et de comprendre la force de son message artistique. Sa vision des choses et son esprit critique le placent sur un haut degré d'exigence.

Une œuvre d'art aussi est un acte, peut être le plus considérable qu'un homme puisse accomplir<sup>38</sup>.

La création artistique est un acte qui engage pleinement le créateur au niveau spirituel et intellectuel. La technique et l'habileté sont pour Chausson des éléments essentiels à la réalisation d'une œuvre, mais celle-ci doit être accompagnée d'une charge émotionnelle.

Sans doute, c'est un art admirable que l'art japonais, mais jusqu'à présent, je n'arrive avec lui qu'à l'admiration et non à l'émotion. Il me semble que je suis arrêté par un exotisme trop accentué, qui m'empêche de pénétrer jusqu'à l'âme<sup>39</sup>.

A travers son œuvre, l'artiste doit faire passer les idées et les sentiments qu'il a éprouvés au moment de son inspiration. L'œuvre doit être significative du reflet de l'âme de son créateur. Elle doit transmettre la vérité et les convictions profondes de l'auteur. Son jugement artistique reste toujours en phase avec ses conceptions.

---

<sup>38</sup> Lettre n° 126 du 14 novembre 1892 à Raymond Bonheur, *Ibid*, p.326.

<sup>39</sup> *Ibid*, p.293.

L'engagement de Chausson face à la création est conforme à la pensée et la vie de l'auteur.

L'authenticité est l'essence même de l'œuvre artistique. Ses fortes aspirations spirituelles assimilent la démarche créatrice vers un principal objectif : un acte d'amour et de foi.

La création n'est qu'un acte d'amour de Dieu ; un besoin d'expansion. (Il est assez probable que nous ne comprenons nullement ce que c'est que la création ; du moins, cette explication est la seule qui puisse me satisfaire. La vraie, nul homme au monde ne pourrait la comprendre<sup>40</sup>).

Cette quête absolue d'idéal peut le rendre parfois vulnérable, ses ambitions étant soumises à de hautes exigences. Mais son humilité, sa sincérité et son discernement lui ouvrent progressivement un chemin en adéquation avec son besoin de réalisation.

La lecture de ces différents écrits, permet de cerner les objectifs artistiques du compositeur et explique dans une certaine mesure l'élaboration de son esthétique et de son identité musicale.

#### **I.4 Ses influences et enseignements musicaux**

L'ouvrage de Jean Gallois, auquel nous renvoyons le lecteur permet d'apprécier la diversité des références musicales de Chausson. Le but n'est donc pas ici de faire une exposition rétrospective de son éducation, mais d'essayer au contraire de comprendre brièvement les appuis sur lesquels repose son expression créatrice. Elève à la fois de Franck et de Massenet, nous sommes en droit de nous interroger sur les perspectives que ces deux maîtres ont pu ouvrir dans la conscience musicale de Chausson. La personnalité complémentaire des deux musiciens a pu enrichir le compositeur, mais Chausson reste traditionnellement rangé parmi les disciples de Franck. Cette filiation se traduit en partie dans sa musique de chambre par une utilisation importante du procédé cyclique et par la rigueur avec laquelle il pense la forme. Le

---

<sup>40</sup> *Ibid*, p.306.

souci architectural constitue une constante dans sa production, mais également une aspiration artistique profonde comme en témoigne cette lettre :

Il y a une phrase de Schumann qui est terrible et qui résonne toujours à mes oreilles comme la trompette du jugement : « On n'est maître de l'idée que lorsque l'on est complètement maître de la forme ». Je sens de plus en plus la vérité de cette pensée et elle ne me laisse pas de repos<sup>41</sup>.

Mais avant tout, César Franck, enfin « sorti » de la composition de ses *Béatitudes*, avait produit une œuvre capitale : son *Quintette en fa mineur*, créé le 17 janvier 1880 à la Société Nationale. Cette pièce eut un accueil partagé<sup>42</sup>, cependant sa réalisation contribua à une véritable évolution dans le répertoire de musique de chambre. On y trouve désormais l'application consciente du système de composition fondé sur un ou plusieurs thèmes cycliques, qui va constituer l'assise musicale de la structure et lui assurer ainsi l'unité dans la variété. Il convient ici de préciser que la conception de la forme cyclique a été fournie en partie par le génie beethovénien, pour être ensuite organisé consciemment par César Franck<sup>43</sup>. Cette observation fera ultérieurement l'objet d'une étude plus approfondie.

Le principe cyclique a des implications directes dans le processus compositionnel d'Ernest Chausson, et nous permet ainsi de remonter la filiation. Le *Quintette* de Franck<sup>44</sup> a eu en fait à

---

<sup>41</sup> Lettre n°15 du 23 août 1879 à Mme de Rayssac, *Ibid*, p.126.

<sup>42</sup> Liszt n'aimait guère le *Quintette* : il reprochait à Franck de dramatiser démesurément la musique de chambre, « estimant que la musique pure et spécialement la musique de chambre ne comportent pas d'accent dramatique et que celui-ci y est déplacé ».

Fauquet, Marie-Joël, *César Franck*, Paris : Fayard, 1999, p.524, cité également dans Bréville, Pierre de, « Les Fioretti du père Franck », *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> janvier 1936, p.252.

Saint-Saëns à qui l'œuvre est dédiée, laissa la partition sur le pupitre après en avoir fait la première exécution. Longtemps après, un employé de la maison Pleyel, l'a trouvée dans un tas de papier à jeter. Cet exemplaire a ensuite appartenu à Ernest Chausson. Anecdote évoquée par Indy, Vincent d', "Franck", *Dictionnaire Encyclopédique de la musique de chambre*, édité par Walter Willson Cobbett, traduit de l'anglais par Marie-Stella Pâris, Paris : Laffont, 1999, p.546.

<sup>43</sup> A noter que Beethoven s'approche du principe cyclique dans la *Pathétique*, et dans les derniers quatuors, Schubert dans sa *Fantaisie en ut*, Schumann avec la *Sonate en fa mineur* ; Liszt élabore sa *Sonate en si mineur* à partir d'un thème générateur.

<sup>44</sup> La musique de chambre de César Franck est assez restreinte, et se limite principalement à quatre *trios à cordes* de jeunesse (1840-1842), un *Quintette* (quatuor à cordes et piano, 1878-1879), une *Sonate*, pour piano et violon en *la* majeur (1886) et un *Quatuor à cordes* (1889). Cette production présente un réel intérêt dans le sens où chaque pièce aboutit à un renouvellement de l'écriture et constitue une étape dans l'évolution du langage. Citons

ce sujet un véritable impact auprès des musiciens de l'époque, notamment sur ses élèves. Influencé par le drame wagnérien, Franck introduit le dramatisme instrumental dans la musique de chambre. Il en amplifie les cadres traditionnels puisqu'il accorde – selon l'analyse de Vincent d'Indy<sup>45</sup> – une plus grande liberté à la structure, justement par le développement du principe cyclique.

Chausson a nécessairement connaissance du *Quintette* avant de commencer son *Trio* opus 3 puisqu'il est lui même élève de Franck depuis octobre 1879. De plus, pour s'en persuader il suffit de consulter le premier volume des *Brouillons*<sup>46</sup> qui concerne les différentes esquisses du *Trio* opus 3 de Chausson. En effet à la page 8 figure une citation de ce *Quintette*.

Lorsque l'on observe le *Trio* de Chausson, le *Quintette* de Franck apparaît en filigrane tout au long de la pièce. En effet l'empreinte de Franck est très affirmée dans cette œuvre, et se révèle essentiellement dans certaines habitudes compositionnelles. Elles expriment toutes deux à la fois le langage d'une époque et les orientations d'une sensibilité française. Les applications communes peuvent être généralisées globalement de la façon suivante : -chromatisme important, tournures mélodiques ( la lettre B du premier violon du *Quintette* comparée à la 13<sup>ième</sup> mesure de la lettre H du *Trio* me paraissent significatives ), enchaînement des tonalités, développement abondant à partir d'une cellule thématique, mais également de nombreux unissons sont présents dans les parties de cordes des deux pièces ( cette série d'énumération sera peut être à illustrer par des exemples musicaux). Curieusement ces unissons aux cordes apparaissent pour certains commentateurs comme étant une faiblesse d'écriture chez Chausson<sup>47</sup>, alors que pour d'autres ceux ci sont chez Franck<sup>48</sup> une merveilleuse adaptation de

---

comme exemple son premier *Trio* en fa dièse mineur (1840), qui concrétise le principe de la composition cyclique que Beethoven avait envisagé dans ses dernières œuvres.

<sup>45</sup> Indy, Vincent d', "Franck, César", *Dictionnaire Encyclopédique de la musique de chambre*, Londres : Oxford University Press, 1929, traduit de l'anglais par Marie-Stella Pâris, revue et augmentée par Alain Pâris, Paris : laffont, 1999, pp.543 à 546.

<sup>46</sup> BnF : Ms 8837 (1 à 14).

<sup>47</sup> Boucher, Maurice, "le langage et l'esprit", *La revue musicale*, op.cit., p.183.



la technique de l'orgue à laquelle il s'était largement familiarisé. Cependant ce dernier n'apparaît pas être l'unique référence, en effet à la page 4 apparaît également le thème de la chaconne de la *Sonate n°5 en fa mineur* de Jean-Sébastien Bach (BWV 1018) pour violon et piano. D'autres références incontournables de la musique de chambre telles que Schumann et Beethoven sont également présentes chez Chausson. Il était lui même un praticien de ce genre et exécutait les oeuvres de ces compositeurs chez lui ou chez Madame de Rayssac. On peut relever dans le *Journal* de cette dernière les observations suivantes:

Toutes ces visites ont eu lieu pendant des trios de Beethoven très bien exécutés par Messieurs Janmot, Redon et le pupile<sup>49</sup>. Il me semble que ce fond de génie mettait en accord d'harmonie tout le monde<sup>50</sup>.

De plus en tant que compositeur il effectue pendant l'été 1881, une transcription partielle des quatuors à cordes de Beethoven pour piano seul. Les manuscrits sont actuellement disponibles à la Bibliothèque Nationale<sup>51</sup>.

Chausson semble imprégné d'un grand héritage culturel avant la conception de ce *Trio* opus 3, première œuvre cataloguée du corpus de musique de chambre.

Sa situation sociale lui permet en tout cas d'une part d'intégrer de manière plus officielle son métier de musicien, mais surtout de profiter pleinement de l'influence du maître comme en témoigne cette lettre adressée à Madame de Rayssac le 24 octobre 1879.

Franck est un admirable musicien, un peu mystique, dont je vous jouerai cet hiver quelques morceaux qui vous plairont, je crois.

Cette considération naissante de Chausson sera en fait une constante tout au long de sa vie.

Une admiration réciproque va se tisser entre eux et c'est au tour de Franck de déclarer à Chausson :

---

<sup>48</sup> Chamouard, Philippe, "la musique de chambre", *Revue Européenne d'études Musicales: César Franck*, Paris : Editions le léopard d'or, 1991, p.154.

<sup>49</sup> Surnom donné à Chausson par Madame de Rayssac.

<sup>50</sup> Rayssac, Berthe de, *Journal*, Bibliothèque Municipale de Lyon, cote : Ms 5649, tome II, p.3.

<sup>51</sup> BnF : Ms 8838 (1 à 8).

Je serai heureux d'entendre ce que vous avez écrit et dont on m'a dit le plus grand bien. Je comptais moi-même vous écrire pour vous demander d'entendre ma *Psyché* car vous êtes un de ceux à qui j'aime le mieux faire connaître d'abord ce que je fais<sup>52</sup>.

Cette relation privilégiée permettra à Chausson de développer sa véritable identité musicale dans la continuité tout au moins au début d'un modèle franckiste.

Le problème va être maintenant de comprendre si Chausson a su se dégager des préceptes franckistes. Il est intéressant à ce sujet de noter cette citation.

Ernest Chausson, sur lequel a lourdement pesé l'influence flamande de César Franck, était un des artistes les plus délicats de notre temps. Si l'influence du maître a pu servir, indéniablement, quelques musiciens contemporains, elle semble avoir plutôt desservi Chausson, dans ce sens qu'à des dons naturels d'élégance et de clarté, elle opposait cette rigueur sentimentale qui est la base de l'esthétique franckiste<sup>53</sup>.

Les propos de Debussy peuvent avoir une certaine validité, mais il n'en reste pas moins que l'œuvre de Chausson constitue une étape importante dans l'histoire musicale. Elle permet de voir que dans le temps le compositeur intègre et digère les diverses influences qu'il ne renie pas peut être complètement. Cependant ses expérimentations successives font état d'une émancipation et réappropriation très personnelle du langage.

Il est toujours possible d'évoquer un manque d'affranchissement, mais la progression du corpus de musique de chambre laisse apparaître un constant renouvellement guidé par sa propre sensibilité. La réception de son œuvre est significative à cet égard.

Après le *Trio* pour piano, violon et violoncelle, le *Concert* opus 21 représente une véritable affirmation artistique du compositeur. Il fut salué par le public et la critique comme un authentique chef-d'œuvre, comme en témoigne cette lettre à propos de sa création, en Belgique.

---

<sup>52</sup> Lettre du 5 octobre 1886 à Ernest Chausson in Franck, César, *Correspondance*, réunie, annotée et présentée par Joël-Marie Fauquet, Belgique : Mardaga, 1999, p.163.

<sup>53</sup> Debussy, Claude- Achille, "Quelques opinions sur Ernest Chausson", *La Revue Musicale*, op.cit., p. 214.

Il faut croire que ma musique est surtout faite pour les Belges, car jamais je n'ai eu un tel succès. Je n'en reviens pas. Tout le monde a l'air de trouver le *Concert* très bien. [...] Cela me fait du bien et me donne du courage. Il me semble que je travaillerai avec plus de confiance à l'avenir<sup>54</sup>.

Cette appréciation du compositeur sur lui même semble se confirmer dans ses oeuvres ultérieures, notamment avec le *Quatuor* avec piano qui est souvent considéré comme la plus réussie de ses compositions de chambre. Les considérations de Vincent d'Indy, confirment cet état de fait :

Cette composition allait marquer un point culminant de son oeuvre, et il est manifeste qu'il a fait un immense pas en avant, tant par la qualité et le charme des idées que par la nouveauté de la forme dans laquelle les constituantes cycliques, modifiées rythmiquement, finissent par acquérir une double nature, qui enrichit et renforce considérablement l'architecture de l'oeuvre<sup>55</sup>.

Cela nous permet d'affirmer que Chausson était en constante évolution par rapport à l'oeuvre précédente et que sa production se place sur une trajectoire orientée vers l'avenir

Le *Quatuor* à cordes, composé en 1899, année de sa mort, confirme son orientation vers de nouveaux horizons en musique de chambre. Cette oeuvre n'apparaît elle point marquée par la révélation d'une nouvelle esthétique légère et colorée, qui donne une nouvelle direction à sa veine créatrice.

Ainsi entre son *Trio* en sol mineur de 1882 et son *Quatuor à cordes* inachevé de 1899, apparaît une évolution considérable qui concerne aussi bien le langage, le style ou la conception architectonique. De manière générale l'attraction de Chausson pour les oeuvres d'un Richard Wagner<sup>56</sup>, César Franck ou d'un Claude Debussy, donne à son oeuvre des

---

<sup>54</sup> Chausson, Ernest, *op.cit.*, p.296.

<sup>55</sup> Indy, Vincent d', "Chausson, Ernest", *Dictionnaire Encyclopédique de la musique de chambre*, *op.cit.* p.285.

<sup>56</sup> Ses voyages successifs à Munich et à Bayreuth le place sans doute pendant un temps dans l'orbite wagnérienne. Son admiration pour le compositeur, influencera nécessairement son parcours musical, et déclare à son sujet : « il est impossible de ne pas reconnaître en Wagner une puissance extraordinaire, une sorte de prodige résumant en lui les tendances à la fois élevées et malades du génie moderne. Ernest Chausson ». Chausson, Ernest, *op.cit.*, p.153.

aspects bien différents selon les époques, et révèle une création musicale radicalement différente voire opposée.

Cependant sa mort prématurée, nous amène à l'identifier à une sensibilité significative d'un XIX<sup>e</sup> finissant, dont l'esthétique nous projette progressivement dans la modernité. Chausson sait utiliser la musique de son temps qu'il transcende par sa conscience artistique à , travers entre autres sa musique de chambre. Par elle il redonne aux français le goût d'un art intime et vrai qui s'épanouira bientôt avec les œuvres de Fauré, Debussy, Ravel.

## II Présentation du corpus

On peut affirmer que Chausson a eu tout au long de sa vie un rapport très étroit avec la musique de chambre. De nombreuses esquisses ne dépassant guère 30 à 40 mesures sont présentes dans les *Brouillons* de la BnF. Certaines d'entre elles ne verront jamais le jour ou ne seront éditées.

Le corpus officiel reste de ce fait restreint puisqu'il ne se résume qu'à cinq opus, auxquels il faut ajouter les deux pièces placées désormais sous la désignation sn°17 et sn°26.

- *Trio*, pour piano, violon et violoncelle en *sol* mineur, op.3.
- *Concert* pour piano, violon solo et quatuor à cordes en *ré* majeur, op.21.
- *Quatuor* pour piano, violon, alto, et violoncelle en *la* majeur, op.30.
- *Quatuor à cordes* en *ut* mineur, op. 35.
- *Pièce* pour violoncelle ou alto en *ut* majeur, op. 39.
- *Andante et Allegro* pour clarinette et piano, sn°17.
- *Concert n°2* pour hautbois, alto, et quatuor à cordes, sn°26.

Curieusement on peut noter que l'évolution suit de près celle de son maître César Franck, notamment dans la façon d'aborder les différents groupes instrumentaux. Tous deux débutent

par un trio pour piano, violon et violoncelle et achèvent leur carrière par un unique quatuor à cordes.

## II.1 Manuscrits – Esquisses

A l'heure actuelle la Bibliothèque Nationale possède la totalité des *Brouillons*, constitués de 14 volumes, dont la cote est la suivante, Ms 8837.(1 à 14). La pagination de certains volumes

Ernest Chausson (1855-1899)	Brouillons	Localisation des manuscrits	N°d'opus	Effectif	Date de composition
<i>Andante et Allegro</i>	Tome I	BnF Ms 8767	Sn°17	Clarinette et piano	1881
<i>Trio</i>	Tome I	?	Opus 3	Piano, Violon et violoncelle	1881
<i>Concert</i>	Tomes IV, VII, VIII, X	?	Opus 21	Piano, violon solo, et quatuor à cordes	1889-1891
<i>Quatuor en la avec piano</i>	Tome XI	Bnf Ms 8768	Opus 30	Piano, violon, alto, et violoncelle	1897
<i>Quatuor à cordes inachevé</i>	Tomes XII, XIII	Bnf Ms 8771	Opus 35	Deux violons alto et violoncelle	1898-1899 3 <sup>ème</sup> mvt achevé par V.d'Indy

est commencée aux deux extrémités, et leur donne ainsi deux paginations distinctes. La plupart des manuscrits définitifs, à l'exception de ceux de l'opus 3 et de l'opus 21 sont également présents à la BnF

Le tableau ci-joint présente d'une part la répartition des œuvres de Chausson dans les XIV volumes des *Brouillons* et d'autre part les manuscrits des œuvres achevées.

### II.3 Les éditions

La publication des oeuvres de musique de chambre revêt un caractère particulier si l'on se réfère au fait que très peu d'entre elles ont été éditées de son vivant. Cela pose bien évidemment des interrogations sur la diffusion de cette musique durant son existence et parfois peut être au delà.

<b>Ernest Chausson (1855-1899)</b>	<b>Date de composition</b>	<b>Première exécution</b>	<b>Publication</b>	<b>Dédicace</b>
<i>Andante et Allegro</i>	1881	Le 28/04/1881 Paris	Billaudot Paris 1977	Aucune
<i>Trio</i>	1881	Le 08/04/1882 Paris, SNM	Rouart&Lerolle Paris 1919 Salabert depuis 1941	Aucune
<i>Concert</i>	1889-1891	Le 04/03/1892 Bruxelles XX Le 23/04/1892 Paris SNM	Librairie de l'art indépendant 1894 Rouart&Lerolle s. d. Salabert 1941	Eugène Ysaÿe
<i>Quatuor avec piano</i>	1897	Le 02/04/1898 Paris SNM	Baudoux et Cie Paris 1898 Rouart&Lerolle s. d. Salabert 1941	Auguste Pierret
<i>Quatuor à cordes inachevé</i>	1898-1899 3 <sup>ième</sup> mouvement achevé par V.d'Indy	Le 27/ 01/ 1900 Paris SNM	Paris Durand 1907	Mathieu Crickboom
<i>Pièce pour violoncelle (ou alto) et piano</i>	1897	Le 19/01/1918 Paris SNM	Paris Rouart&lerolle 1917 Salabert 1941	Jacques Gaillard

### III Analyses

#### III.1 *Andante et Allegro*, pour clarinette et piano, sn°17.

Cette pièce de musique de chambre se présente sans numéro d'opus. Sa réalisation fut achevée le 28 avril 1881 et correspond donc aux premières compositions de l'auteur. La formation instrumentale peut paraître quelque peu insolite sur l'ensemble du corpus, dans le sens où elle représente l'unique œuvre pour instrument à vent dans le genre concerné. Il est difficile de connaître exactement les motivations de Chausson pour ce choix instrumental. Curieusement cette mélodie pour clarinette et piano semble avoir été méconnue pendant de nombreuses années. Sa première publication n'a eu lieu qu'en 1977 à Paris sous l'initiative de Robert Fontaine aux éditions G. Billaudot. Quelles en sont les raisons d'un tel silence? Cette situation peut expliquer en partie cet oubli. Pourquoi Chausson ne l'a-t-il pas fait éditer de son vivant ?

Si l'on croit les écrits de Gaston Carraud on peut en comprendre les raisons.

Écoutons, à son défaut, un poète et un critique infiniment sensible, M. Camille Mauclair qui fut aussi des familiers du musicien.

« Ernest Chausson, dit-il, était riche, et gêné de porter un manuscrit ou de faire la plus légitime démarche pour être joué, par le scrupule de sa fortune. Il craignait de prendre la place d'un confrère ayant plus besoin que lui de notoriété ou de recettes »<sup>57</sup>.

Ces pages soulèvent en tout cas quelques interrogations, d'autant plus qu'il n'y a aucune dédicace. Le manuscrit est présent à la BnF, également visible en microfilm dont les références sont les suivantes : Ms 8767, Bob 5394. Composée en deux mouvements, les esquisses de cette œuvre n'apparaissent que de manière fragmentaire dans le tome I des *Brouillons*.

---

<sup>57</sup> Carraud, Gaston, "Ernest Chausson", *Le Ménestrel*, N°82, 2 avril 1920, pp.137-139.

Intitulée *Andante et Allegro*, les deux parties sont marquées respectivement "lent", et "Allegro assai". La première est centrée sur la beauté et l'expressivité mélodique, la seconde s'impose par sa virtuosité instrumentale. Chausson fait ici le choix de deux volets assez contrastés. On peut s'interroger sur la relative simplicité des titres, et déterminer des références possibles si l'on songe à certaines œuvres de Schumann avec notamment son *Adagio et Allegro* op. 70 pour cor et piano. Il apparaît cependant plausible de faire certaines comparaisons entre les deux auteurs en particulier sur certaines inflexions mélodiques communes.

### 1<sup>er</sup> Mouvement

Introduction	Mesures 1 à 19 : <i>sib</i> majeur
Section A	Mesures 20 à 40 : <i>sib</i> majeur
Section B	Mesures 41 à 78 : <i>sib</i> mineur
Section A'	Mesures 79 à 106 : <i>sib</i> majeur

Ces pages s'ouvrent sur une introduction mettant en place un dialogue alterné entre les deux instrumentistes. Les premières mesures sont ici clairement délimitées par de nombreux points d'orgues qui laissent à cette musique une grande liberté d'interprétation et/ou d'expression. La ligne mélodique quasi récitative de la clarinette suggère un sentiment d'improvisation au cours duquel les durées rythmiques paraissent quelques peu diluées. Le temps musical de ce début est ici suspendu, laissant l'auditeur dans une situation d'attente. C'est un moyen pour Chausson de structurer son discours. Les ponctuations successives donnent à cette musique une grande clarté. Les phrases s'enchaînent dans un mouvement régulier d'inspiration et d'expirations. Nous sommes confrontés à un langage qui s'articule souplement, exploitant à la fois les registres et les qualités techniques de la clarinette.

Quelle représentation Chausson nous donne-t-il de cette forme lied ?



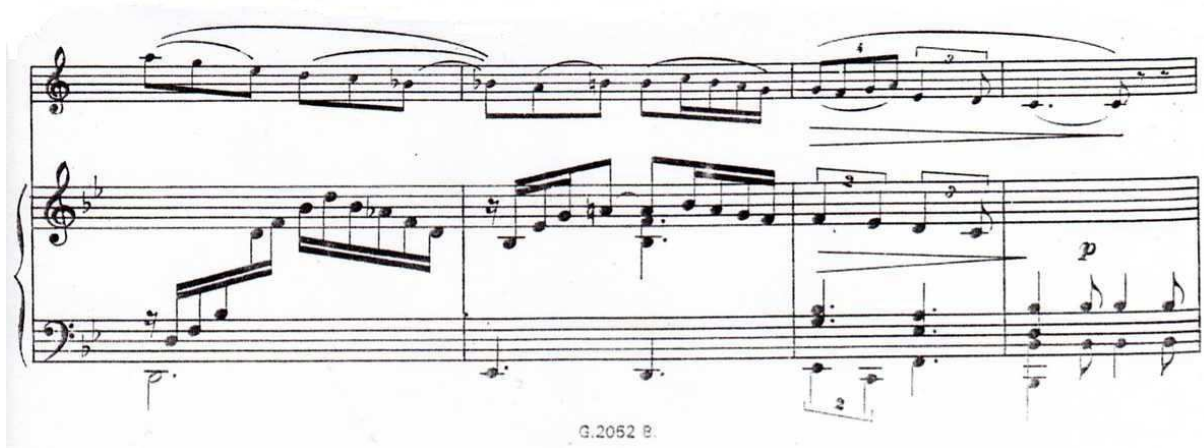
C'est la forme ABA' qui va servir à structurer le mouvement lent. L'interprétation que nous propose Chausson détermine deux sections contrastées avec une partie B plus sombre et tourmentée qui laisse place une expression lyrique plus intense.

La première idée de la partie A se développe mesure 20, après un bref instant de suspension permettant de clairement la délimiter.



**Exemple 1 :** Chausson, Ernest, *Andante et Allegro* pour clarinette et piano, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 16-23.

Evoquée dans la tonalité de *sib* majeur, cette mélodie dégage clarté et simplicité. Rien ne vient assombrir son énoncé. La mélodie intègre, dans sa syntaxe, des sonorités franches et clairement identifiables. Il n'y a pas dans ces mesures, de surcharges, de modulations ou d'organisation tonale surprenante. Celles-ci se font dans les tons voisins et ne bousculent pas véritablement le cheminement harmonique traditionnel. Il n'empêche que Chausson arrive à introduire certaines innovations rythmiques intéressantes.



**Exemple 2 :** Chausson, Ernest, *Andante et Allegro* pour clarinette et piano, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 32-35.

L'originalité de cette séquence concerne la juxtaposition de mesures ternaires et binaires que l'on rencontre à la fin de la section A. Ce changement déguisé de métrique a pour effet de ralentir le phrasé, et lui donne ainsi une intention expressive plus accentuée. Chausson adapte ainsi une écriture assez peu conventionnelle à la sensibilité qu'il veut transmettre. C'est un mouvement qui joue avec les fluctuations de vitesse et apporte en réalité une grande mobilité d'évolution. Si l'on observe la partie B, il y a de fréquentes indications de mouvement- « En pressant un peu », « Revenir peu à peu », « Plus vite ».....En tout cas celles-ci sont toujours situées à des endroits stratégiques et permettent de clairement identifier les points d'articulation. Elles apparaissent ainsi comme éléments structurels importants, facilitant la lisibilité. La deuxième idée mélodique est significative à cet égard :

Plus vite

*mf*

Plus vite

**Exemple 3 :** Chausson, Ernest, *Andante et Allegro* pour clarinette et piano, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.36-44.

C'est un univers plus mouvant que propose Chausson dans cette partie centrale. La tonalité de *sib* mineur rend l'univers musical plus obscur et renforce la juxtaposition de contrastes avec la section précédente. On peut noter que cette opposition de mode Majeur/ mineur est une pratique courante dans les Lieder de Schubert. Peut on y voir une référence ? Divers paliers de tempo vont jalonner la progression, soit par ralentissement ou accélération. Le temps devient plus fluctuant et met en place la flexibilité et l'élasticité de cette musique. La trame pianistique est désormais construite sur un flux constant de doubles croches qui précipite le discours dans un processus d'intensification. Tous les paramètres musicaux semblent converger vers une dramatisation significative, qui l'écarte de la partie A et permet à l'œuvre de trouver un équilibre.

Cette musique recèle un rythme interne vivant qui donne une latitude plus importante à l'interprétation.

## 2<sup>ème</sup> Mouvement

L'apparition du second mouvement se fait absolument sans rupture mais au contraire dans la continuité par rapport au premier comme si Chausson considérait cette pièce comme une unique entité. A la fin du 1<sup>er</sup> volet, la jonction entre les deux se fait de manière très naturelle par une demi- cadence qui est amenée par une duplication des sept premières mesures de l'introduction initiale. Le sentiment d'inachèvement que représente la séquence suivante place alors l'auditeur dans une situation d'attente.



**Exemple 4 :** Chausson, Ernest, *Andante et Allegro* pour clarinette et piano, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 98-106.

Il y a de ce fait certes un souci de cohérence et d'unité, mais surtout semble-t-il le besoin de ne plus considérer l'œuvre comme une subdivision en mouvements séparés. La discontinuité qui en résulterait, apparaîtrait dès lors comme une contrainte, une limite que le compositeur tient à dépasser. Ce geste de liberté compositionnel témoigne ainsi sinon d'une stratégie tout

au moins d'une détermination de la part du compositeur. Cette transition-suspension assure ici le lien entre les deux mouvements en nous faisant franchir musicalement la distance à la fois esthétique et/ou expressive qui les sépare. Les mesures liminaires n'apparaissent plus comme insignifiantes, mais comme un élément structurel de l'architecture, évoqué dans un souci global d'intégration. Chausson fait preuve d'une maîtrise réfléchie, puisqu'il réinterprète la situation de départ pour introduire ce dernier volet. De cette façon, il inscrit la partition dans une vision ou perspective à grande échelle.

La tonalité générique *sib* mineur de l' « Allegro assai » réintègre le ton de la section médiane du lied précédent. Cette hiérarchie tonale ou cet ordonnancement constituent une véritable progression unificatrice qui trouve ensuite son plein épanouissement dans les derniers accords pianistiques du mouvement.



**Exemple 5 :** Chausson, Ernest, *Andante et allegro* pour clarinette et piano, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes.164-169.

L'utilisation de la tierce picarde utilise clairement une réminiscence du mode initiale du début de la pièce. C'est donc dans une atmosphère ou couleur majeure que se parachève cette œuvre.

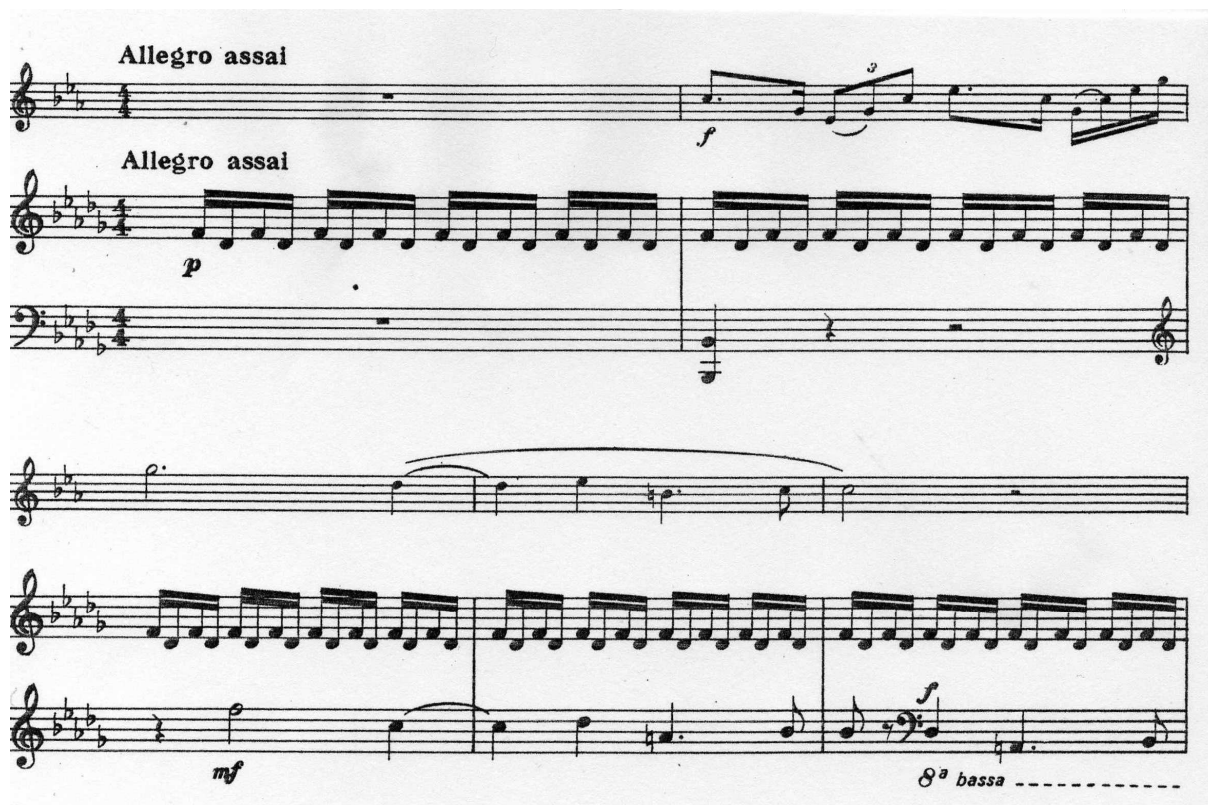
Cette clausule met en évidence l'esprit de synthèse du compositeur, qui sera constamment tourné tout au long de sa vie vers une cohérence et unification d'un langage toujours plus affirmé.

Pour ce dernier mouvement, Chausson adopte la structure de la forme sonate schématisée de la façon suivante :

Exposition : Mesures 1 à 60	1 <sup>er</sup> thème A : Mesures 1 à 37 <i>sib</i> mineur 2 <sup>ième</sup> thème B: Mesures 38 à 60 <i>fa</i> mineur
Développement : Mesures 61 à 106	Mesures 61 à 86 : Développement de A Mesures 87 à 106 : Développement de B
Réexposition : Mesures 107 à 169  <i>Sib</i> mineur	Mesures 107 à 125 : thème A  Mesures 126 à 142 : thème B  Mesures 143 à 169 : Développement terminal

L'exposition fait le choix d'une organisation discursive fondée sur le bithématisme. Elle met en scène deux thèmes clairement personnalisés. Le premier se caractérise par sa virtuosité et sa détermination qui donne dans une certaine mesure les perspectives esthétiques de ce mouvement.





**Exemple 6 :** Chausson, Ernest, *Andante et Allegro* pour clarinette et piano, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes.1-5.

Exposée à la clarinette, la première idée incisive et bondissante, met en place les qualités de vivacité et vitalité du discours. Elle se déploie sur un large ambitus, et contraste avec le début statique de la partie de piano. C'est encore ici la prééminence de l'instrument soliste qui semble seul maître de l'espace musical. Chausson établit une hiérarchie entre la voix principale et l'accompagnement pianistique. Le rôle du piano sur l'ensemble de l'œuvre, a plus une fonction de soutien mélodique que de véritable participation thématique. Les échanges entre les deux instruments n'apparaissent pas de ce point de vue là, très significants. C'est une volonté délibérée de l'auteur de privilégier l'instrument à vent, dans le but d'en exploiter les possibilités techniques. La spécificité de cette écriture est basée sur les possibilités polyphoniques du piano et monodiques de la clarinette. Cela permet au compositeur de développer un certain type de dialogue instrumental s'appuyant sur une différenciation naturelle. Chausson tient compte de cette inégalité pour la construction de

l'œuvre. La progression donne lieu à une suite de commentaires juxtaposés en fausses imitations de la ligne mélodico-rytmique

L'apparition du deuxième thème mesure 39, présente un ensemble de dispositions qui le rendent immédiatement reconnaissable.



**Exemple 7 :** Chausson, Ernest, *Andante et Allegro* pour clarinette et piano, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes.37-42.

Ce deuxième élément s'oriente dans la tonalité de *fa* mineur, et met en place une autre zone tonale qui correspond à la dominante du ton initial. Cette relation permet d'établir une situation d'opposition mais également un rapport de tension harmonique entre les deux séquences musicales du premier volet qui nécessitera à son tour une résolution ultérieure.

Cette seconde idée par le lyrisme qu'elle dégage, apporte l'image d'un certain apaisement en comparaison à la frénésie du 1<sup>er</sup> thème. La fluidité de sa ligne mélodique tranche avec l'allure saccadée du premier élément. Le matériau spécifique de ces deux thèmes se révèle approprié et contrasté, aussi bien dans la constitution que dans l'expression. L'exposition possède en



elle, toute la substance nécessaire qui contribuera à définir l'esthétique de l'œuvre, lui donner un sens et animer le discours. Chausson a déjà en lui une maîtrise compositionnelle qui permet de rendre clairement identifiable les deux groupes thématiques.

Quel lien organique entretient la partie centrale avec les sections extrêmes ?

Le développement occupe une place relativement restreinte par rapport à l'exposition et la réexposition. S'il a l'intérêt de prolonger la tension harmonique, par ses modulations successives, il n'est en revanche pas soumis à des transformations radicales lui permettant un réel travail thématique.

Par sa virtuosité, le développement terminal constitue à la fois le sommet du mouvement, puisqu'il exploite d'une part les qualités techniques du soliste dans un esprit de valorisation, mais d'autre part ce flux interrompu de notes permettra également de libérer toutes les énergies accumulées jusqu'ici. Le discours de cette structure est de fait tendu vers une culmination finale. Chausson donne ainsi à sa musique une ligne directrice capable de maintenir l'intérêt. Ce dispositif permet donc de comprendre la solution que va adopter ce jeune compositeur de 26 ans pour la gestion de la forme sonate. Son exploitation nous apparaît comme un cadre stratégique susceptible de renforcer l'intensité expressive et la cohérence de l'œuvre. Elle exprime dans sa conclusion quelque chose qui se résout ou qui conduit à son achèvement. Chausson, dans cette pièce fait donc déjà preuve d'une véritable perspective d'ensemble, et d'une inventivité maîtrisée. Cette solide facture est associée à une expression singulière, empreinte à la fois de lyrisme et de mélancolie, qui trouvera son plein épanouissement dans les œuvres à venir.

### **III.2 *Trio en sol mineur pour piano, violon, violoncelle op.3.***

Terminé à Montbovon à la mi-septembre 1881, cette pièce fut jouée pour la première fois à Paris, à la SNM, le 8 avril 1882 par André Messager (piano), Rémy (violon), Delsart

(violoncelle). C'est la première œuvre de musique de chambre que Chausson ait menée à terme. Œuvre emblématique dans sa production musicale puisqu'il cherchera à travers elle, à s'affranchir des jugements et des tutelles, comme pour se prouver à lui-même sa capacité à écrire (après son échec au concours d'essai pour le Prix de Rome). Cette volonté d'affirmation est révélée par une lettre adressée à Madame de Rayssac dans la deuxième quinzaine de mai 1881, juste avant la création de ce *Trio* op.3.

Je sens déjà que j'ai plus conscience de moi-même ; la modestie en souffre peut-être un peu mais la virilité d'esprit y gagne. Je me sépare complètement de l'Ecole et des maîtres ou plutôt des professeurs<sup>58</sup>.

Le choix instrumental s'inscrit en tout cas dans la lignée d'une tradition instrumentale française de son époque, à l'image de compositeurs<sup>59</sup> comme Onslow, Alkan, Saint-Saëns, Lalo, Franck, qui contribuent largement à l'épanouissement de cette formation. Cette combinaison instrumentale est considérée, aussi bien par les praticiens que les compositeurs, comme l'une des plus populaires de la musique de chambre. Dans son *Dictionnaire de musique* (1872), L. Escudier écrit :

Le trio avec piano est regardé comme la plus parfaite de toutes les compositions parce que c'est elle qui produit le plus d'effet proportionnellement aux moyens employés<sup>60</sup>.

L'exemple de ses aînés, et les possibilités compositionnelles de cette formation, ont pu inciter Chausson sur son choix instrumental, d'autant plus que lui-même avait une connaissance pratique de cette instrumentation<sup>61</sup>.

---

<sup>58</sup> Chausson, Ernest, *op.cit.*, p.140.

<sup>59</sup> Fauquet, Marie-Joël, "Trio", *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op.cit.*, p.1243.

<sup>60</sup> *Idem*, p.1234.

<sup>61</sup> Consulter la citation de la page 21 de cette étude.

## Structure de l'œuvre :

Le *trio* se définit formellement comme une architecture en quatre mouvements :

1. Pas trop lent / Animé – *sol* mineur- 6/8 – 4/4.
2. Vite – *sib* majeur – 3/8.
3. Assez lent – *ré* mineur – 6/4.
4. Animé – *sol* mineur – 3/4.

Durée : 30 – 35 minutes.

Les esquisses figurent dans le premier volume des *Brouillons* des pages 4 à 23. On peut observer de la page 4 à 17 un certain nombre d'idées mélodiques qui ont été ébauchées entre août et septembre 1881 à Montbovon, la date et la signature du compositeur à la fin de la page 17 le confirment. D'autres éléments apparaissent, notamment une citation de Bach à la page 4, mais également du *Quintette* de Franck à la page 8 qui peuvent nous donner des informations intéressantes concernant les références de Chausson.

A partir de la page 18 à 23, des esquisses de plan se présentent, concernant principalement les deux derniers mouvements.

p.18 : plan du final, barré de la main du compositeur

p.19 : plan de l'andante, non barré, et plan du final, barré.

p.20 : plan du final, non barré, et plan de l'andante, non barré.

p. 21 : plan du final, barré.

Les pages 22 et 23 ébauchent d'autres propositions mélodiques.

Ces diverses versions font état de nombreuses interrogations de la part du compositeur et soulignent une grande exigence dans la rédaction de son travail. Ces observations concordent avec les écrits de Gaston Carraud lorsqu'il déclare :

Un autre, un jeune ami de Chausson, et son élève, l'excellent compositeur Gustave Samazeuilh, achèvera de définir ce sentiment :

« Il doutait souvent de ses idées, n'envisageait qu'avec hésitation la nécessité de les formuler, par une sorte de scrupule supérieur. Son œuvre porte les traces

certaines d'une aspiration constante vers un idéal jamais complètement dévoilé ; et nous ne savons pas de spectacle plus émouvant que cette lutte ininterrompue d'une sensibilité avec la vie, ce zèle opiniâtre à en exprimer chaque jour davantage la beauté et la variété, qui sont le principe de tout art<sup>62</sup>.

Cette structure à grande échelle est construite sur quatre mouvements différents par leur nature et leur forme. Le but de cette analyse va être de comprendre le modèle spécifique sur lequel s'est appuyé Chausson pour structurer son œuvre.

### 1<sup>er</sup> Mouvement

Dans une assez longue introduction (29 mesures) le compositeur expose deux thèmes cycliques - X et Y - assez peu différenciés qu'il enchaîne :

X est donné au violoncelle mesure 4



Exemple 8 : Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.4-7.

<sup>62</sup> Carraud, Gaston, "Ernest Chausson", *Le Ménestrel*, op.cit., pp.137-139.

Y appartient au violon mesures 7 et 8



**Exemple 9 :** Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.7-14.

De ces deux éléments, le second offre un intérêt plus visible dans le courant de l'œuvre. Il impose certes sa couleur mélancolique au premier mouvement, mais sa signification prend toute sa valeur dans le troisième mouvement et le final où il s'associe au thème principal. Le premier motif générateur se manifeste de manière plus implicite dont l'identification se traduit par la récurrence de la descente chromatique.

Ces deux mélodies génératrices, évoquées distinctement aux cordes, sont soutenues par un accompagnement pianistique en écriture arpégée, qui donne un sentiment de continuité et de fluidité. Les changements de registres s'opèrent graduellement du grave à l'aigu dont le point culminant se situe au milieu de la séquence - mesures 16 à 21 avec notamment les deux mains du piano en clé de *sol* et ainsi que l'utilisation de la même clé pour le violoncelle - pour redescendre progressivement - mesure 29. La gestion de l'espace fait donc ici partie intégrante de la structure, qui se trouve clairement articulée par les unissons des cordes aux mesures 16 et 29. C'est donc par différents paramètres musicaux - unissons et registres – que semble s'organiser ce passage. Chausson fait en tout cas preuve d'une logique architecturale remarquable, avec une véritable orientation du discours.

Indépendamment de ces thèmes mères, chacun des quatre mouvements a ses thèmes particuliers. Le premier de structure très classique se fonde sur l'organisation de la forme sonate. Il utilise deux thèmes A et B assez contrastés qui suffiraient à alimenter ce mouvement.

Thème A au violon mesure 32



**Exemple 10 :** Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 32-41.

Après un début lent à se mouvoir, comme s'il manifestait quelques difficultés à se dégager de l'immobilité dans laquelle il était retenu, le discours se libère peu à peu, allant jusqu'à s'abandonner à une certaine liberté.

Cette thématique évoquée successivement par le violon et le violoncelle traduit certains automatismes compositionnels de Chausson. La duplication du thème se fait sans grande modification apparente, c'est ici la transposition que l'auteur choisit pour relancer son discours dans un esprit dialogique entre les cordes. La flexibilité de cette mélodie, par le manque d'appuis métriques ouvre un espace de liberté. Cependant les élans et retombées successives de la phrase qui n'aboutissent pas à un véritable point de chute, dégagent un sentiment d'errance musicale. Cela contribue à augmenter l'intensité émotionnelle de ce langage, qui est à la fois lyrique et tendu, caractéristiques de l'esthétique de l'auteur.

Cela place évidemment l'auditeur dans une situation d'inconfort.

Le thème B intervient au violoncelle à la mesure 56



**Exemple 11 :** Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.56-60.

Confié tout d’abord au violoncelle, il passe ensuite au violon et est repris dans les différentes parties dans un esprit d’imitations. La transition entre A et B se fait de manière assez rapide et laisse peu de place à des lieux non thématiques. Cela révèle une écriture très serrée et une imbrication importante de ceux-ci dans la forme. L’ordonnancement de B dans les différents instruments se fait par répétitions et modulations successives sans grandes déformations de celui-ci. C’est ici plus un travail d’agencement instrumental que d’un réel développement autour d’une thématique auquel le compositeur fait référence. Respectant les exigences de la forme sonate, cette exposition a pour intérêt de dégager chez l’auteur certains choix compositionnels.

A cela vient s’ajouter une foule d’éléments épisodiques, notamment les nombreuses formules d’accompagnement sur une utilisation fréquente des arpèges attribuées essentiellement au piano. Cette écriture donne à la fois un sentiment de continuité et de fluidité malgré un paysage sonore constamment renouvelé dans ses textures et sa gestion de l’espace. Les changements graphiques interviennent toujours à un moment opportun, ayant pour fonction de soutenir les articulations du discours. Ils mettent en valeur les différentes entrées thématiques et contribuent ainsi à la lisibilité et cohérence de cette musique.

La section de développement - mesures 88 à 168 – apporte des renseignements complémentaires sur les intentions et perspectives musicales du compositeur.

Quelles sont ici les techniques de transformation utilisées ?

L’analyse de cette séquence centrale permet de dégager certaines particularités. Chausson ne prend pas véritablement le choix de la déformation et interaction thématique. Son évolution se

fait par juxtapositions successives d'éléments significatifs de l'exposition, dont il respecte l'ordonnement. Ces mesures apparaissent ainsi comme une amplification de l'exposition, au détriment d'un réel travail de confrontation thématique.

Veut-il vraiment en faire un ? Est-ce une volonté délibérée ou une faiblesse technique ?

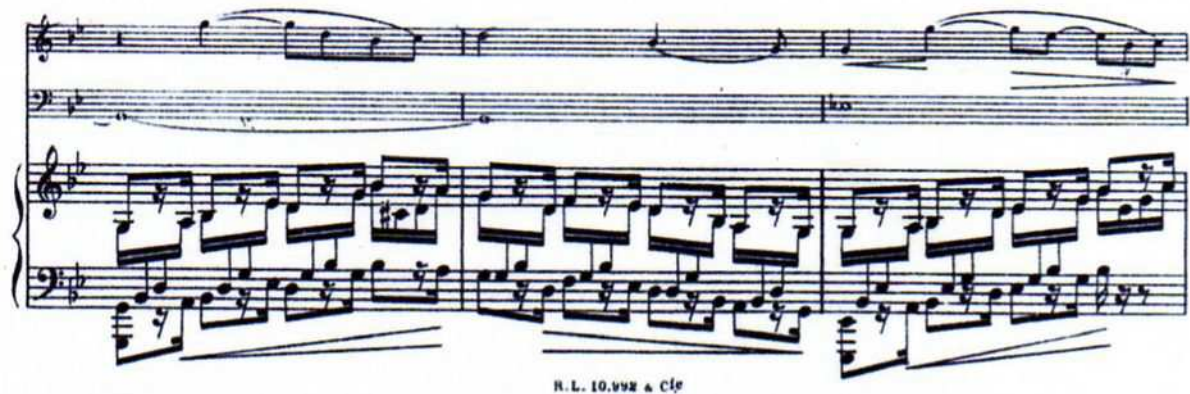
Concrètement de nombreuses similitudes apparaissent entre le 1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> volet de cette forme sonate, dans lesquels les jalons sont clairement identifiables. La progression commune aux deux parties peut se synthétiser de la manière suivante :

Exposition : mesures 1 à 87	Développement : mesures 88 à 185
Mouvement liminaire	mesures 88 à 120
Thèmes cycliques : mesures 1 à 29	Thèmes cycliques
Mesures 30 à 47 : Thème A	Mesures 122 à 128 : Thème A
Mesures 48 à 55 : Eléments transitoires	Mesures 129 à 137 : Eléments transitoires
Mesures 56 à 77 : Thème B	Mesures 138 à 147 : Thème B
Mesures 78 à 87 : Eléments transitoires	Mesures 148 à 185 : Eléments transitoires

Ce schéma met en place une certaine logique dans le mode d'apparition des différents événements musicaux caractéristiques de ce mouvement. Il dévoile un sens de la symétrie et un souci formel qui constituent une solide architecture. Même s'il fait état d'un systématisme ou principe compositionnelle, il n'en reste pas moins que chaque section donne une présentation renouvelée des idées qui affecte essentiellement la texture et l'environnement. A titre d'exemple il suffit de comparer l'énonciation du thème A de l'exposition et du développement donné respectivement aux mesure 30 et 122 de ce premier mouvement.



Thème A : mesure 30



**Exemple 12 :** Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.30-32.

**Exemple 13 :** Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.120-123.

Les modifications sont significatives essentiellement dans la densité sonore, l'élargissement spatial, et la distribution instrumentale. A chaque fois le thème A est évoqué intégralement, dans la tonalité de *sol* mineur, sans différence notable, si ce n'est que certains changements de registre. Ce sont plus ici des effets combinatoires de timbre et de hauteur qui semblent préoccuper l'auteur, que véritablement un problème d'écriture. Chausson donne la priorité à la couleur sonore au détriment peut-être d'une technique d'écriture qui exploite peu la métamorphose ou le développement des lignes mélodiques. Son langage laisse en tout cas une large place à la thématique, qui semble un matériau de base incontournable à la conception formelle.

La réexposition, moment privilégié de récapitulation, se fonde sur les éléments antérieurs et développe les tendances compositionnelles évoquées précédemment. Cependant l'auteur, dans un souci de renouvellement réinterprète les données initiales qui restent malgré tout modèles de référence.

Quelle vision Chausson nous en donne-t-il ?

La réorganisation ou modification se concentre en partie sur le rôle des instruments. La particularité de cette section finale reste l'omniprésence du matériel thématique. La présentation de celui-ci se fait pratiquement constamment par doublure instrumentale. A titre d'exemple, les vingt dernières mesures ne laissent plus apparaître de dialogue entre le violon et le violoncelle, ils parlent tous deux à l'unisson. La priorité est ici donnée à l'idée musicale qui envahit littéralement la mémoire auditive de l'auditeur. La fusion des instruments a pour but d'exprimer le même sentiment et d'accroître la tension expressive du discours. Cette recherche d'intensification dramatique en arrive, par un manque d'individualité instrumentale, à dépersonnaliser les intervenants. C'est la prégnance thématique indissociable de la structure qui prend le pas sur le timbre. C'est un horizon encore différent que propose Chausson pour le 3<sup>ème</sup> volet de cette forme sonate. Cela permet d'affirmer qu'à ce stade de son évolution personnelle, le compositeur dispose déjà d'outils assez diversifiés pour la construction de son langage.

## **2<sup>ème</sup> Mouvement**

Après un premier mouvement intense et engagé, le deuxième nous convie par sa légèreté et vivacité à une forme de divertissement. Il apparaît dans la structure à grande échelle comme un moment d'accalmie ou palier de décompression.

Ecrit en *sib* Majeur, il se révèle par l'absence de motifs cycliques plus indépendant au sein de la structure générale de l'œuvre. C'est peut être une raison pour laquelle Jean Gallois dans son

ouvrage<sup>63</sup> parle d'un *intermezzo*, alors que Chausson évoque plus volontiers dans ses écrits<sup>64</sup> un *scherzo*. Le mouvement souvent vif et plus mesuré, avec une texture faite de toutes sortes de petits motifs de caractère dansant en adopte tout au moins l'esprit.

Si ce mouvement semble s'inspirer du *scherzo*, le compositeur n'en épouse pas pour autant la forme type qui apparaît élargie ou déformée. Cette libération des contraintes formelles ouvre, au compositeur, la voie vers de nouvelles perspectives. Ses prospections se focalisent sur certaines innovations rythmiques mais également sur une dimension répétitive de l'écriture. Les parties, sections ou séquences sont susceptibles de se répéter telles quelles et/ou de manières plus ou moins variées. Mais Chausson évite à travers certains aménagements ou irrégularités tout effet stéréotypé. Il joue et déstabilise ainsi la structure qui se révèle moins identifiable.

Quelles en sont les composantes ?

Ce mouvement s'articule autour de trois volets principaux dans lesquels se distinguent deux éléments thématiques assez différenciés.

La première idée musicale - mesures 1 à 16 - construite sur une carrure de quatre mesures se caractérise par sa souplesse rythmique proche du mouvement de barcarolle.

---

<sup>63</sup> Gallois, Jean, *Ernest chausson*, Paris : Fayard, 1994, p. 136.

<sup>64</sup> Chausson, Ernest, *op. cit*, p. 140.

The image shows a musical score for three instruments: Violon (Violin), Violoncelle (Cello), and Piano. The score is for measures 1-18 of the second movement of Ernest Chausson's Trio op. 3. The tempo is marked 'Vite (Rythme de 4 mesures) (♩ = 108)'. The key signature has two flats (B-flat major). The Violon and Violoncelle parts are in 3/4 time. The Piano part is in 3/4 time. The score includes a 'Pizz.' (pizzicato) marking for the Violoncelle. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The score includes a 'ritenuto' marking and a change to 'a Tempo' after measure 18.

Exemple 14 : Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes.1-18.

Le balancement mélodique, que ce dernier suggère, nous plonge dans un moment de détente d'où se dégage une atmosphère rêveuse et mélancolique représentative du caractère de l'auteur. Ce contraste significatif, avec l'allegro initial effervescent, détermine les orientations stratégiques du compositeur. Le préambule de 40 mesures dans un tempo légèrement animé, met en place les principaux constituants du « scherzo ». Parmi ceux-ci on peut évoquer un procédé de symétries récurrentes de deux, trois ou quatre mesures qui jalonnent l'ensemble de ce mouvement. Chausson s'impose une logique de construction qui traduit une grande rigueur d'écriture. Cette séquence fixe également les principales données musicales qui vont engendrer les motifs du discours à venir - mélodie diatonique à caractère modal, association noire/croche, rythme de base du second thème, travail de répétitions, imitations...



Ce parfum de modalité permet d'introduire une nouvelle nuance dans le coloris tonal du mouvement. L'univers musical vise à créer un sentiment de dépaysement.

Ces premières mesures font état, par cette présentation du matériel, à la fois de l'esprit de liberté du compositeur et des qualités structurantes de son écriture. Par l'instabilité et l'ambiguïté tonale et/ou modale de la mélodie s'exprime une forme d'affranchissement. Cependant cet aspect suggestif ou indécis évolue sur une carrure de quatre mesures qui témoigne d'un certain contrôle dans l'élaboration du discours.

L'apparition du second thème, - mesure 41 -, crée un effet de contraste par rapport aux mesures précédentes.

The image displays a musical score for a piano trio, specifically measures 39 to 57. It is divided into two systems. The first system begins with a tempo marking 'Très vite' and a rhythmic instruction 'Rythme de 3 mesures'. The music is written for piano (pp) and includes a pizzicato (Pizz.) section. The second system continues the 'Très vite' tempo and 'Rythme de 3 mesures' instruction, also marked 'pp'. It features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'p'. The score is written for piano and bass staves, with some parts marked 'Arco'.

**Exemple 15 :** Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes.39-57.

Ce second thème, qui fait appel à un tempo plus vif, donne au second volet, un caractère plus enjoué. Construit sur une carrure de quatre fois trois mesures, cette mélodie se prête par sa malléabilité à diverses imitations. Ses ressources musicales permettent au discours de s'organiser par répétition, déformation ou combinaison des éléments de ce thème. Celui-ci

joue un rôle essentiel dans le mouvement et contribue à affirmer la dynamique ludique de cette écriture. C'est ici un jeu de motifs, de lignes ascendantes et descendantes, de structures homophones ou contrapunctiques, auquel le compositeur s'adonne, de même qu'un meilleur équilibre se manifeste entre le piano et les cordes. Les fonctions accompagnatrices ou mélodiques se font sur une alternance serrée entre les deux groupes d'instruments.

Le cadre reste nettement articulé sans grande interférence entre les deux thèmes. L'inventivité du compositeur s'exerce à travers le principe de répétition et de juxtaposition thématique qui intègre une importante dimension rythmique. C'est avant tout la force pulsionnelle et l'énergie rythmique qui portent le mouvement, au détriment de l'expressivité et de l'intensité mélodique.

Chausson intercale ensuite une section sans lien véritablement apparent avec les deux idées mélodiques.

The image displays two systems of musical notation for a Trio in E-flat major, Op. 3, No. 2 by Ernest Chausson. Each system consists of two staves for strings (violin and viola) and two staves for piano (treble and bass). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system includes dynamic markings such as *p* (piano) and *B* (forte). The second system includes *mf* (mezzo-forte). The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests, indicating a highly rhythmic and pulsive character.

**Exemple 16 :** Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes. 94-111.

Celle-ci joue comme un geste de distanciation et comme un signal de rupture qui libère la matière musicale d'un cheminement prédéterminé. Ces mesures font évidemment références à une logique d'écriture, caractéristique du mouvement, mais en même temps elles créent un microcosme particulier, indépendant du reste, difficilement assimilable à un schéma standardisé. Elles ont en tout cas pour fonction d'estomper et de remettre en question la forme.

De manière générale, l'identité des différentes reprises est perceptible, mais les transformations qu'elles subissent, permettent à Chausson d'inventer de nouvelles structures rythmiques.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system features a treble and bass staff with various rhythmic patterns. Annotations include '① Rythme de 4' and '① Rythme de 3' with circled '1' markers. Dynamics like 'f' and 'ff' are indicated. The second system continues the notation with similar rhythmic structures and dynamics.

**Exemple 17 :** Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes.157-174.

Cette illustration représentative de la deuxième idée, met en valeur la dimension rythmique de l'écriture qui, affectée à l'accompagnement, semble s'émanciper de la partie mélodique.

3<sup>ème</sup> volet : coda



Pour conclure, la complexité de cette réalisation est telle, qu'aucune forme cataloguée ne rend compte, à elle seule, de la nature spécifique de cette architecture. Elle a pour intérêt de personnaliser l'œuvre du compositeur.

### **3<sup>ième</sup> Mouvement**

Baptisé « Andante » dans le premier volume des *Brouillons*, ce mouvement contraste avec le précédent par son expressivité mélodique. Il se définit avant tout par son tempo « Assez lent » qui le différencie des autres mouvements généralement caractérisés de vifs ou de modérés. Il s'installe, par la même occasion, dans cette structure à grande échelle, dans une sphère esthétique particulière. C'est ici un moment privilégié qui, stratégiquement, nous renvoie, par l'intensité expressive, au cœur de l'œuvre. Désormais, le compositeur s'affronte au domaine du lyrisme intérieur auquel. Les enjeux peuvent être de l'ordre affectif, spirituel, voire métaphysique, qui laissent place en tout cas, à une zone irrationnelle de la pensée, hors d'atteinte de toute verbalisation ou représentation mentale. Cela n'empêche pas, malgré tout, la rigueur architecturale, mais celle-ci peut être transcendée par le sens et l'émotion que la musique transporte.

Quel cadre nous propose Chausson face à ces impératifs ?

Si l'on se réfère aux *Brouillons*<sup>65</sup>, l'organisation structurelle de ce mouvement a suscité de nombreuses interrogations et hésitations voire des doutes dans l'ordonnancement des idées musicales. En effet, deux plans distincts, non barrés de la main du compositeur, apparaissent aux pages 19 et 20 du premier volume.

---

<sup>65</sup> BnF : Ms 8837 (1).



Plan de l'Andante : p. 19

A : phrase (8 mesures environ) piano seul

B : Continuation avec violoncelle seul

C : id. avec violon et développement complet ; augmentation d'intensité (environ 24 ou 32 mesures)

D : nouvelle phrase (C dans l'ancien manuscrit)

E : se servir de



pour faire le milieu et revenir à la phrase A

F : reprise de la phrase A en majeur si c'est possible, les 3 instruments ensemble en dialoguant.

La fin très calme et en élargissant.

Plan de l'Andante : p. 20

A : piano seul (6 mesures en *ré* majeur)

B : violoncelle : continuation (8 mesures)

C : violon continuation (6+16)

D : reprise en *la* mineur de la 1<sup>re</sup> phrase (10 ou 12 mesures)

E : Pont, très court amenant la phrase F, 4 mesures

F : 8 mesures pour arriver à

G :



Développement

H : reprise de A avec interruption de B et de C (si c'est possible en *fa* majeur)

J : rappel très court de F et de G

K : finir par la phrase A en entier très doux

Dans la tonalité de *ré* mineur, le début renoue en quelque sorte avec l'introduction du 1<sup>er</sup> mouvement par le caractère sombre et mélancolique. Le compositeur semble animé par une volonté d'unification avec, en particulier, la réinjection au piano du 2<sup>ième</sup> thème cyclique de l'allegro initial.

Assez lent (76 = ♩)

VOLON

VIOLONCELLE

PIANO

*p*

*rit.*

Exemple 18 : Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 3<sup>ième</sup> Mvt, mes.1-6.

Ce thème présenté en valeurs longues, va engendrer les principales composantes mélodico rythmiques de cet Andante. A titre d'exemple, mesure 7, la première phrase du violoncelle s'identifie plus ou moins à lui, dont elle semble directement issue.

a Tempo

*p*

a Tempo

*p*

Exemple 19 : Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 3<sup>ième</sup> Mvt, mes.7-9.

La mélodie ne paraphrase pas l'idée génératrice mais se construit à partir d'attributs musicaux qui lui sont spécifiques, inflexion dépressive de la phrase, contours mélodiques chromatiques, intervalles structurants..., traits idiomatiques de l'auteur. La texture cache également parfois des réminiscences du 1<sup>er</sup> thème cyclique - mesures 5 et 6 - caractérisées par la descente chromatique en octave de la main gauche. Le matériau thématique puise son inspiration dans une sorte de fond commun.

C'est un discours assez continu qui évolue sans heurts ou ruptures significatives, dans un processus de présentations, intensifications, et retombées successives. Le discours prend son essor par vagues successives, développant de manières légèrement différentes les mêmes éléments de base. C'est une conquête graduelle d'intensité qui apparaît comme un des vecteurs compositionnels qui se trouve confrontée à des tendances au repli. Les diverses métamorphoses mélodiques n'établissent pas de contrastes, mais expriment divers moments d'une situation expressive intense. Le langage est le plus souvent tendu, dont les points névralgiques se manifestent par les nombreux unissons et les parties instrumentales homophones qui rassemblent et concentrent les énergies.

A l'intérieur d'un tempo univoque, se déploie une grande variabilité de mouvement signifiée par les nombreuses indications – « un peu plus vite », « en animant un peu », « lent », « a tempo »....-. C'est une musique très mouvante qui traduit un caractère tourmenté. Chausson se confronte ici, à la problématique du temps musical que. Celui-ci n'apparaît pas nécessairement homogène, il devient élastique et éminemment subjectif. De ce fait, il renforce et focalise l'attention sur l'intensité expressive.

La forme s'articule autour de trois volets distincts mettant en place successivement la présentation, l'intensification et réincarnation puis l'élimination progressive du matériau initial qui donne à ce mouvement une trajectoire « circulaire ».

1<sup>er</sup> volet : mesures 1 à 35

2<sup>ème</sup> volet : 36 à 89

3<sup>ème</sup> volet : 90 à 120

#### **4<sup>ème</sup> Mouvement**

L'intitulé de ce mouvement « Animé », nous conduit, par le brillant qu'il apporte, à une conclusion dynamique et positive qui libère la pièce des tensions accumulées précédemment.

La conception de ce final dépend en partie de l'architecture d'ensemble et traduit en tout cas la façon dont Chausson va envisager l'accomplissement de son œuvre. Bâti sur le bithématisme oppositionnel, fidèle au schéma de la forme sonate classique, il y intègre le procédé cyclique, considéré à la fois comme un principe théorique fondamental, mais également comme une marque distinctive et revendicatrice du style de Chausson, à l'image d'un bon nombre de compositeurs français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. De ce point de vue, il apparaît en phase avec le langage musical de son temps.

Ce mouvement s'inscrit avant tout dans une perspective de synthèse, tant ses liens avec l'Allegro initial sont étroits. Quels en sont véritablement les constituants ?

Il s'ouvre avec l'énonciation du premier thème en *sol* majeur, ton homophone de la tonalité générique de l'œuvre et marque ainsi le début de l'exposition.

The image displays a musical score for three instruments: Violon (Violin), Violoncelle (Cello), and Piano. The score is for measures 1 through 7 of the 4th movement of Ernest Chausson's Trio op. 3. The tempo is marked 'Animé' with a metronome indication of 168 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The Violon and Violoncelle parts are written in treble and bass staves respectively, while the Piano part is written in grand staff (treble and bass staves). The dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). The score shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a crescendo leading to a forte (f) dynamic.

**Exemple 20 :** Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 4<sup>ième</sup> Mvt, mes.1-7.

Son entrée crée un contraste assez saisissant par rapport à la fin du 3<sup>ième</sup> mouvement. Le temps de la méditation ou de l'introspection, évoqué dans le mouvement précédent est révolu. De par l'indication métronomique - 168 à la noire – c'est une esthétique de la vitesse qui est mise en place, à travers laquelle s'expriment, les qualités de vivacité et vitalité du discours. Constituée de deux incises, la première période est évoquée aux cordes dans un esprit à la fois fusionnel et dialogique. D'essence diatonique et aux contours mélodiques affirmés, il revêt un aspect simple et populaire. L'unisson des premières mesures apporte, par la concentration des énergies, force et dynamisme qui nous inscrivent dans la perspective artistique du mouvement. La construction de cette thématique semble se déployer par vagues successives autour de deux notes pôles - *si* et *ré* – qui permettent de dégager les intervalles structurants de tierce et de quarte. En effet, cette base intervallique sera souvent commune à l'ensemble des thèmes principaux de l'œuvre. A titre d'exemple, l'illustration suivante, qui concerne le

deuxième thème du 1<sup>er</sup> mouvement en *fa* mineur, présente des caractéristiques analogues à cette première phrase.



**Exemple 21 :** Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.56-60.

Cette mélodie, d'aspect mélancolique peut paraître étrangère au caractère enjoué de l'exemple précédent, cependant certaines corrélations sont identifiables. Chacune d'elles construites sur deux incises, marquent une prédilection pour les intervalles de tierce et quarte. Toutes deux se polarisent, par retour successif, sur la note de départ et trouvent leur point de chute dans le ton de la dominante, de la tonalité initiale. Ces similitudes permettent de réintégrer de manière plus ou moins métamorphosée cette phrase au sein de ce 4<sup>ème</sup> mouvement. Ces diverses réincarnations - mesures 139 à 175, 185 à 187, 193 à 196, 265 à 269 – qui se font soit par extensions ou fragmentations, ont pour fonction de renforcer la cohérence et l'unité de l'œuvre. Cette recherche d'affinités thématiques traduit une démarche compositionnelle significative. A ce propos, Vincent d'Indy écrit sur Chausson :

Il était très méticuleux dans le choix des sujets qu'il traitait et ne commençait pas à écrire avant d'avoir complètement pensé ses idées musicales<sup>66</sup>.

Cette musique met en scène un réel enjeu thématique qui trouve sa continuité dans l'énonciation - mesure 33 au violon - de la seconde idée mélodique.

---

<sup>66</sup> Indy, Vincent d', "Chausson", *Dictionnaire Encyclopédique de la musique de chambre*, op.cit., p.284.





**Exemple 22 :** Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 4ièmeMvt, mes.33-40.

Ce deuxième thème nous entraîne vers des horizons plus lyriques, aux allures quelque peu mélancoliques. Sa configuration est assez représentative de l'écriture mélodique de Chausson. Identifié dans la tonalité de *sib* majeur, le thème se situe dans un rapport de tierce - intervalle structurel - avec le thème initial. Cette disposition semble se généraliser à une époque où la relation tonique-dominante ne constitue plus le principe véritablement structurant d'un monde tonal qui commence à être ébranlé. Cette phrase se différencie de la précédente par sa faible intensité, son phrasé legato et son inflexion dépressive qui se développe sur un intervalle de 9<sup>ième</sup>. Les liaisons rythmiques sur les premiers temps affaiblissent les points d'appui et rendent la progression temporelle plus fluide. L'assouplissement des contours mélodiques apporte un contraste significatif par rapport à l'introduction du mouvement, de même que les tendances de ce deuxième élément thématique s'orientent vers la mélodie accompagnée, évoquée dans une large mesure par le violon. Les fonctions et participations instrumentales sont ici plus hétérogènes au détriment de l'aspect fusionnel des premières mesures. De part ses



caractérisations différenciées, cette exposition entretient des liens étroits avec les exigences référentielles de la forme sonate, que représente en partie le bithématisme oppositionnel. Les particularités formelles de ce dernier mouvement ne se limitent cependant pas à cela, puisque Chausson fait réapparaître successivement les différents thèmes principaux entendus depuis le début de l'œuvre. La progression des dernières pages établit une récapitulation significative des différents motifs de l'ensemble, et constitue ainsi le point culminant de l'architecture. On assiste ici à une véritable synthèse, qui par un geste de réminiscence, relie explicitement tout au moins les mouvements extrêmes. Bien qu'autonomes ils s'inscrivent ainsi dans une structure à grande échelle et illustrent la méthode cyclique du compositeur qui fera l'objet d'une analyse ultérieure plus approfondie.

Chausson accorde en tout cas une place prédominante à ce final, qui apparaît en raison de sa conception musicale comme un vecteur esthétique et compositionnel. Il semble, de ce fait, porter le message artistique de l'œuvre. Son élan lyrique et son dynamisme traduisent certes un affranchissement de la personnalité de l'auteur, mais dégagent également un certain optimisme.

Que pouvons nous penser de ce trio ?

C'est une œuvre de jeunesse très attachante par sa puissance émotionnelle liée essentiellement à la tension provoquée par les tournures mélodiques, le chromatisme abondant, et une richesse harmonique qui donne à Chausson un langage singulier. On peut cependant dire qu'elle est révélatrice d'une période encore stéréotypée et se rattache à la tradition franckiste tant par la forme (structure traditionnelle et équilibrée) que par l'écriture. Un des principes fondamentaux de sa construction reste lié à l'utilisation de la forme cyclique, qui a pour intérêt de créer une plus grande unité sur l'ensemble des mouvements. Chausson y parvient-il ? Les deux thèmes générateurs de la pièce sont assez peu différenciés, et n'apportent peut

être pas un contraste assez saisissant qui permettrait des transformations et des développements plus larges. Ils se prêtent mal aux métamorphoses profondes et les modifications de surfaces que Chausson leur fait subir, s'apparentent plus à la variation qu'au développement proprement dit. Leur réapparition n'est significative que dans le dernier mouvement, mais leur contribution (p.67) accentue le lyrisme de la musique et ce Trio laisse entrevoir une personnalité marquante du paysage musicale français.

On peut cependant déplorer une accumulation d'éléments hétérogènes qui nuit à la clarté du discours (volonté de l'auteur, ou manque de discernement ?). Visiblement Chausson n'est pas encore en pleine possession de son métier, le discours musical est hésitant, il se cherche.

Dans cette œuvre au milieu de ses beautés et de ses faiblesses, on sent déjà les aspirations pas encore concrétisées d'une âme d'artiste, dont l'élévation de pensée annonce des œuvres où il s'accomplira <sup>67</sup>.

### **III.3 Concert en ré Majeur op. 21.**

Dix années séparent le *Trio* du *Concert*, qui dans l'œuvre générale du compositeur fait suite à la composition de la *Symphonie* et s'inscrit dans un contexte esthétique très voisin. C'est l'originalité de la formation instrumentale qui singularise cette pièce, mais qui en même temps soulève certaines ambiguïtés.

Est-ce véritablement un sextuor ou un duo, entre le violon principal et le piano, renforcé par un quatuor à cordes ?

Jean Gallois écrit à ce sujet:

*Concert* – et non sextuor, encore moins concerto comme on l'écrit encore trop souvent, notamment dans les pays anglo-saxons. Ce titre, auquel Chausson tenait beaucoup, a naturellement suscité interrogations et interprétations [...] Si les archets du quatuor dialoguent entre eux et avec deux solistes – ce qui apparente l'œuvre à l'ancien concerto grosso, en fait c'est, beaucoup plus sûrement, vers la

---

<sup>67</sup> *Idem*, p.284.

tradition de la conversation en musique, du concert tels que pratiqués au XVIII<sup>e</sup> siècle qu'il convient de rattacher l'ouvrage<sup>68</sup>.

Celui-ci par le choix de l'instrumentation, implique des innovations sur le plan de l'écriture musicale, et manifeste par conséquent une évolution significative. Comme dans le *Trio* et la *Symphonie*, Chausson utilise le principe de la composition cyclique.

### 1<sup>er</sup> Mouvement

L'introduction de ce *Concert*, frappe d'emblée par l'entrée saisissante de trois accords à l'unisson, qui semblent poser les bases fondamentales du discours.

The image shows a page from a musical score for Ernest Chausson's Concert op. 21, first movement, measures 1-14. The score is written for piano and features a triad of three unison chords at the beginning. The tempo markings are 'Décidé', 'moins vite', and 'Calme'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'f'.

Exemple 23 : Chausson, Ernest, *Concert* op.21, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 1-14.

Cette triade, à l'aspect très beethovénien constitue l'emblème de la pièce et lui confère, d'une certaine manière, une valeur symbolique, par la puissance et l'affirmation qu'elle dégage. Cette cellule liminaire apparaît comme une ébauche qui laisse présager le devenir de l'œuvre et induit, de ce fait, une disposition à l'écoute de ce qui va suivre. Ce motif que l'on aura l'occasion de retrouver sous diverses formes au cours de la progression musicale, servira à la fois de lien et d'unité entre les différents mouvements. Ses interventions successives, mettent

<sup>68</sup> Gallois, Jean, *Ernest Chausson, op.cit.*, pp.288-289.

en place la construction cyclique de la structure. Exposé une première fois au piano, il sera ensuite présenté de manière graduée, dans la texture du quatuor à cordes. Son évocation, dans les mesures 5 à 14, se fait par extension intervallique, mais également par intensification des registres et d'intensité. Par ce geste dramatisant, Chausson donne en partie les perspectives expressives de ce mouvement initial. Ce motif cyclique en se reproduisant graduellement sur divers intervalles et degrés, détermine les principaux attributs rythmiques et mélodiques des futures idées musicales. Ces mesures d'introduction consistent à mettre longuement et progressivement en vibration l'espace sonore avant que le premier thème ne se livre. Cette période de germination- mesures 1 à 34 - permet en effet l'émergence du matériel thématique qui trouvera une première réalisation mesure 35.



**Exemple 24 :** Chausson, Ernest, *Concert op.21*, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 35-42.

Le premier thème de cette forme sonate est énoncé par le violon solo jusqu'ici absent, dont l'incipit intègre, la cellule mélodique liminaire, figure emblématique de l'oeuvre. La construction de la première idée entretient, de ce fait, des liens étroits avec les mesures précédentes, dont les fonctions étaient d'engendrer la suite des événements. Cette opération n'est pas l'effet du hasard ou du pur instinct, mais révèle au contraire le rôle stratégique et organique que Chausson attribue à ses introductions. Le lyrisme de la première phrase confirme, par son contour mélodique, une prédilection pour les intervalles structurels de quarte et de quinte issus de la triade introductive.

De même, le thème A en *ré* Majeur, connaît une trajectoire tonale non dépourvue d'ambiguïté. Très modulant son langage devient difficilement cernable. Le compositeur arrondit les angles de la tonalité jusqu'à les estomper presque entièrement avec des modulations par

passages chromatiques, doublés parfois d'enharmnies (page 9). Ce tourbillon de modulations fait apparaître des zones que l'on ne peut définir tonalement. Les enchaînements éludent fréquemment, à la fois une référence tonale nette et leurs résolutions naturelles. La fréquence harmonique est souvent lente (page 3). Chausson perçoit que la tonalité parvient à saturation et qu'elle nécessite une ouverture. Il essaie de la diluer sans pour autant s'en affranchir.

Les oppositions de modes (majeur/mineur) sont également fréquentes (page 10). Chausson laisse planer une certaine équivoque entre majeur et mineur, et échappe souvent aux lois des notes attractives tonique et dominante. Cette organisation tonale, apparemment mouvementée, est cependant soumise à une structure formelle bien établie même si parfois l'articulation est retardée (pages 20 à 24). Chausson sait en tout cas utiliser ses connaissances musicales pour donner une orientation à l'architecture.

Il s'ensuit un bref travail thématique au cours duquel le thème passe au quatuor puis au piano. La progression du discours s'effectue selon la conception bithématique de la forme sonate, avec l'énonciation d'une deuxième idée aux mesures 140 à 148.

**Exemple 25 :** Chausson, Ernest, *Concert op.21*, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.140-148.

Quelle solution nous propose Chausson ?

Evoqué dans un premier temps en *si* majeur par le violon solo, la mélodie s'infléchit dans la tonalité de *fa#* mineur, relatif de la dominante du ton initial. Le changement d'armure signalé pour cette seconde idée est unique dans ce premier mouvement, et traduit une volonté de clarifier sa localisation, mais cependant sa mobilité harmonique estompe volontairement les règles formelles traditionnelles. Ce schéma de l'exposition de la forme sonate n'apparaît plus conforme à la vision des compositeurs du siècle précédent. Cependant quelque soit la tonalité envisagée, les deux se placent dans un rapport de tierce mineure ou Majeure, pratique courante à l'époque romantique. C'est une modulation plus éloignée et plus colorée qui favorise l'identité thématique, au détriment du parcours tonal qui perd le sens gravitationnel de l'époque antérieure, selon laquelle, la seconde idée évoluait traditionnellement à la

dominante inférieure ou supérieure, ou au relatif. Le statut du thème devient plus central dans la progression du discours.

A l'instar du premier thème, celui-ci fait l'objet d'une soignée préparation. En effet, après deux tentatives avortées, - mesures 116 et 128 -, il apparaît dans sa globalité - mesure 140- . Par son caractère plus chantant, c'est la fluidité de la ligne mélodique qui le singularise. Son énonciation effectuée ici par l'ensemble de l'effectif est plus concise que la première idée si l'on s'en réfère aux nombres de mesures qu'elle occupe sur l'ensemble de l'exposition. Cette seconde idée thématique se différencie essentiellement par sa couleur en privilégiant une plus grande ouverture aux timbres, et un éloignement significatif de sa tonalité par rapport au ton générateur du mouvement.

Même si ces deux thèmes peuvent a priori être conçus comme deux entités indépendantes avec un potentiel respectif, il n'en reste pas moins que la nécessité de leur cohabitation dans l'architecture, induit entre eux, des liens. Le caractère « animé », une métrique identique et des attributs rythmiques peu éloignés, sont révélateurs à ce sujet. Ces éléments d'écriture, légitiment leur association afin que cette exposition forme un tout cohérent. C'est ici plus, une complémentarité thématique que propose Chausson, que véritablement un caractère contrastant mais la caractérisation de chacun évite l'écueil de la monotonie.

Le développement - mesures 181 à 297 -, occupe par ses proportions un rôle non négligeable sur l'ensemble du mouvement.

Quelle fonction Chausson lui accorde-t-il ?

Si l'on parcourt ses différentes mesures, il s'avère que celui-ci repose essentiellement sur le matériau de base du mouvement, à partir duquel le compositeur effectue une série de transformations, ce que l'on appelle le travail thématique. Ce développement exerce essentiellement une fonction d'intensification, basée sur un processus de déploiement mélodico rythmique.

Organiquement, les éléments rythmiques, mélodiques et harmoniques des deux idées principales, apparaissent par extension, fragmentation, ou superposition. Les changements s'appliquent à n'importe quel constituant des deux groupes thématiques. Ils peuvent affecter un intervalle (nature et orientation), un rythme, une intensité, une tournure mélodique..... qui tour à tour s'inscrivent dans une logique discursive en transforment les données initiales.

Ces opérations vont être associées à un parcours tonal mouvementé, qui par une série de modulations, rendent parfois certaines zones difficilement identifiables. En pratique, la progression s'effectue ici par juxtaposition d'éléments, appartenant à l'un et/ou l'autre des différents matériaux de l'exposition. Globalement, le cheminement de cette partie centrale établit cependant certaines symétries avec le premier volet de ce mouvement qui entraîne une logique dans l'ordonnancement des idées. Cette période de translation, entre l'exposition et la réexposition, n'apparaît donc pas comme une simple transition, mais s'intègre par l'intérêt qu'elle procure dans la perspective architecturale. Elle instaure, par son poids, un équilibre dans l'organisation tripartite du mouvement et nous renseigne sur les conceptions musicales que veut nous transmettre Chausson. Ce développement est à l'image de certains préceptes compositionnels beethovéniens que l'on peut observer dans les *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy :

Mais, au-dessus de ces réactions mutuelles des « deux principes » chers à l'auteur de la *Pathétique*, au dessus de ces tribulations musicales, images de celles de la vie humaine, planent sans cesse l'*ordre* et la *proportion*, ce que Beethoven appelait le « rythme de l'esprit ». Par l'effet de cette logique supérieure, chaque développement porte la trace d'un plan de construction mûrement réfléchi<sup>69</sup>.

Quelle solution nous propose Chausson ?

Cette partie médiane donne lieu à une délimitation clairement identifiable, des différentes idées mélodiques. Concrètement, l'auteur privilégie, par ornementation ou augmentation, un

---

<sup>69</sup> Indy, Vincent d', *Cours de composition musicale*, II-1, *op.cit.*, p.272.



développement successif des éléments musicaux au détriment d'une confrontation ou interaction mutuelle de ceux-ci.

C'est dans un premier temps, l'idée génératrice qui, par transformations consécutives, occupe l'espace musical. Passant de voix en voix, Chausson en exploite le potentiel transformationnel, en jouant sur les effets de registre et d'extension de la ligne mélodique. Comme dans l'introduction initiale, cette progression ne se réalise que par l'intervention du quatuor à cordes et le piano.

Cette première séquence donne naissance - mesure 207 - à une énonciation déformée du premier thème, évoquée cette fois-ci par le violon solo. Ce n'est que dans les dernières mesures sur un laps de temps restreint, qu'intervient le second thème joué également par le violon solo. La mise en scène de ce développement s'effectue donc selon une logique d'ordre et de proportion, identique à l'exposition.

Par la rigueur de son encadrement, c'est une écriture qui est principalement tournée vers le développement organique des idées respectives, dans laquelle il y a rarement deux événements différents, deux motifs antagonistes qui se superposent ou s'interfèrent. Les éléments musicaux dérivent le plus souvent de la même matrice mélodique qui évoque de ce fait un monde peut-être un peu statique, malgré la diversité des textures musicales, notamment des formules d'accompagnement pianistique. Les sections prééminentes du violon solo ne favorisent pas non plus le travail de motifs et focalisent l'attention du compositeur sur l'instrument dominant et sur son évolution mélodique. Les métamorphoses se font le plus souvent par amplifications. C'est donc plus dans l'épanouissement et le déploiement thématique, fondé sur le matériel d'exposition, que s'oriente ce développement.

Après une fin de développement où la trame musicale exprime intensément l'attente, c'est le principe de la résolution, incarné par la réexposition qui s'impose comme une nécessité

absolue. De caractère « Animé », c'est l'irruption d'une nouvelle incarnation de la première idée dans le ton initial, qui détermine sa localisation mesure 297.

Ces observations ont pour but d'identifier des solutions possibles concernant l'utilisation de la forme sonate. Cette dernière s'illustre ici dans un esprit et/ou forte exigence, de structuration et d'intégration, selon un procédé très franckiste, avant de s'épanouir dans sa forme définitive (page 11) dans la tonalité apparente de *si* Majeur mais qui sonne en réalité en *fa#* mineur, relatif de la dominante du ton initial.

Tourné à la fois vers le passé, mais proposant aussi des solutions pour renouveler la forme, le regard de Chausson sur la sonate, illustre les préoccupations du compositeur de s'inscrire dans ce cadre formel, tout en ayant la volonté de l'altérer pour le personnaliser.

## **2<sup>ème</sup> Mouvement, *Sicilienne***

Baptisé *Sicilienne*, ce mouvement, de caractère dansé, fait appel à un genre particulier, choisi par le compositeur. Si l'on consulte la page 72 du septième volume des *Brouillons*, une indication manuscrite annonce une autre dénomination pour ce même mouvement. En effet Chausson l'intitule *Ile heureuse*. Quelle signification veut-il transmettre ?

Ces termes suscitent en tout cas, certaines ambiguïtés. Correspondent-ils à une vision symbolique, ou au contraire à une représentation naturaliste, ou tout simplement à un style donné ? Quelle traduction stylistique le compositeur nous propose-t-il ?

Après l'agitation et les débordements passionnés du premier mouvement, la *Sicilienne* amène détente et sérénité qui assurent à l'œuvre un moment ou palier de décompression. Cette situation de « relâchement », déjà observée dans le *Trio*, peut expliquer le choix architectural d'éluder le principe cyclique, dans le but de ménager la mémoire de l'auditeur, par la rigueur qu'il impose.

La structure peut être schématisée de la manière suivante :

Exposition	Thème A1 : mesures 1 à 8  Thème A2 : mesures 9 à 16  Thème A1 : mesures 17 à 24  Thème A'2 : mesures 25 à 28  Thème B : mesures 29 à 36  Transition : mesures 37 à 42
Développement	Mesures 43 à 56
Réexposition	Thème A1 et B superposés : mesures 57 à 64  : mesures 65 à 72  ThèmeA2 : mesures 73 à 80
Coda	Mesures 81 à 92

Du point de vue formel, cette architecture présente certaines originalités. Elle propose trois groupes thématiques qui jalonnent le discours par juxtaposition ou superposition. La particularité réside dans la fréquente duplication des idées mélodiques qui, par le schéma organisationnel, rend difficile l'identification d'une forme standardisée. On peut assimiler ce mouvement à un élargissement ou déformation de la forme sonate qui nous projette, par le principe de répétition, dans la perspective du rondo, qui n'apparaît cependant que de manière suggestive. Cette structure composite ou hybride, joue subtilement avec les procédures spécifiques de l'une et l'autre des deux formes. C'est un nouveau type d'intégration formelle que nous propose Chausson. Cela révèle la volonté d'investir de nouveaux champs d'expérimentation, libre de tout formalisme. Cette réinterprétation s'inscrit pourtant dans l'esprit discursif de la forme sonate, par l'intensification et/ou dramatisation du discours.

La partition s'ouvre par la présentation du groupe thématique A1 et A2.

II SICILIENNE  
Thème: A1  
Pas vite (♩ = 40)  
doux  
VIOLON SOLO  
p  
Thème: A2  
mf  
plus f  
p

**Exemple 26 :** Chausson, Ernest, *Concert op. 21*, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes 1-16.

Les deux idées mélodiques, confiées au violon solo, dégagent une atmosphère à la fois simple et paisible. L'entrée de ce mouvement apparaît dès lors comme un geste de distanciation ou de rupture par rapport à l'allegro initial. C'est ici un moment de divertissement dans cette structure à grande échelle de la totalité de la partition. Le thème A1, construit sur une carrure classique de huit mesures, se singularise par sa duplication symétrique de quatre mesures. Le principe d'itération s'inscrit au cœur même du matériau de base, et préfigure un jeu de répétitions qui s'organise à différents niveaux de la composition – motifs, thèmes, sections...

Un deuxième élément A2 - mesure 8 - contraste avec le début par un plus grand lyrisme.

Cependant, comme évoqué précédemment, la forme n'est pas la seule ambiguïté de ces pages qui, derrière une simplicité affichée, présentent des caractéristiques complexes. Evoqué dans une tonalité générique de *la* mineur, ce mouvement cultive les ambivalences tonales et/ou modales.

Les quatre mesures d'introduction paraissent significatives.

**SICILIENNE**

The musical score for 'Sicilienne' by Ernest Chausson, measures 1-4. The score is for Violon Solo, 1st Violon, 2nd Violon, Alto, Violoncelle, and Piano. The tempo is 'Pas vite (♩ = 40)' and the mood is 'doux'. The piano part is marked 'p'.

**Exemple 27 :** Chausson, Ernest, *Concert op.21*, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes.1-4.

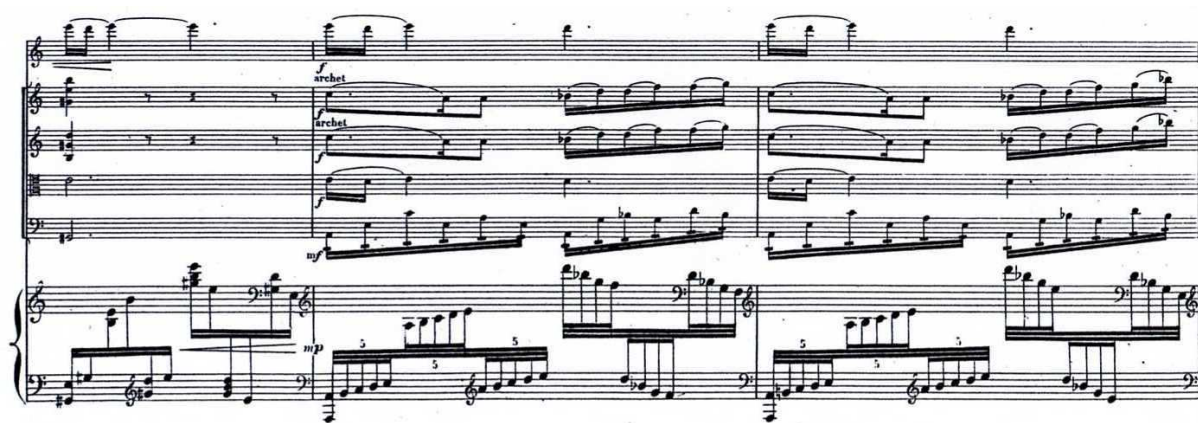
C'est ici l'approche de la modalité à laquelle Chausson fait référence. Celle-ci cherche à se démarquer de la tonalité tout en en restant tributaire. Sa présence dans un contexte tonal lui donne un côté suggestif qui conduit l'auditeur dans un moment de dépaysement. Ces mesures peuvent être analysées à la fois dans le cadre du langage tonal et modal. Une première interprétation nous place dans une tonalité de *la* mineur sans sensible et l'on considère le deuxième temps des mesures 1 et 2 comme une broderie de l'accord de tonique. Une autre solution fait intervenir le mode de *mi* sur *la*. L'interpénétration de la modalité et de la tonalité reste cependant dans l'écriture de Chausson un effet de couleur.

The musical score for 'Sicilienne' by Ernest Chausson, measures 29-32. The score is for Violon Solo, 1st Violon, 2nd Violon, Alto, Violoncelle, and Piano. The tempo is 'un peu retenu' and the mood is 'Mouv!'. The piano part is marked 'p'.

**Exemple 28 :** Chausson, Ernest, *Concert op. 21*, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes.29-32.

Combinaisons, interactions, variations, confrontations de ces deux thèmes vont alimenter le discours de cette pièce.

Les mesures 65, 66, proposent une disposition intéressante à leur sujet :



**Exemple 29 :** Chausson, Ernest, *Concert* op.21, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes. 64-66.

Les deux thèmes évoluent ici simultanément, par superposition. A1 est évoqué par le violon solo et l'alto, alors que B est pris en charge par les violons du quatuor. Cette configuration témoigne de la faculté de Chausson à utiliser son potentiel thématique. La cohabitation se fait de manière très naturelle dans un esprit de complémentarité. Même si les deux motifs sont bien individualisés, ils restent cependant interdépendants.

C'est une séquence où s'exerce la maîtrise technique, et l'imagination du compositeur pour mettre en valeur les thèmes, selon les objectifs expressifs qu'il s'est fixé. Cette procédure rentre dans une logique qui s'inscrit dans la perspective générale du mouvement. Elle correspond à un moment d'intensification qui nous oriente vers une fin annoncée.

Ce mouvement a fait l'objet d'un arrangement pour orchestre par S. Chapelier, éditée en 1923 chez Rouart&Lerolle.

### 3<sup>ème</sup> Mouvement

Le troisième mouvement de ce *Concert*, correspond au mouvement lent de cette structure. Il implique, de par sa position stratégique, de nouveaux enjeux pour le compositeur. C'est ici le domaine de l'introspection qui va être exploré. Cette vision intériorisée de l'âme et de l'imaginaire conduit Chausson à ouvrir un tout autre éventail de possibilités expressives. C'est le sommet émotionnel de l'œuvre. Il choisit le terme « *Grave* », comme intitulé de ces pages. Il entretient ainsi un rapport étroit entre la gravité et la lenteur. Cependant cette

dernière est relative puisque Chausson fait appel à des indications métronomiques différentes – noire à 56, mesure 49. Par ailleurs, dans un tempo donné, les durées élémentaires représentatives des figures rythmiques du matériau et la composition des textures, influent sur la vitesse du déroulement du discours. Il faut donc tenir compte de ces différents paramètres pour caractériser cet effet de lenteur. Si l'on examine rapidement la graphie de la pièce, on peut constater un resserrement agogique significatif qui revivifie la progression et nous écarte d'une certaine pesanteur. Ce mouvement illustre à sa manière, une synthèse d'une double tendance esthétique, l'expression méditative et l'effusion lyrique.

Quelles en sont les parties constitutives ?

Mesures 1 à 31	Thème A sur ostinato
Mesures 32 à 48	Variation de l'ostinato
Mesures 49 à 69	Thème B sur ostinato
Mesures 70 à 85	Variation du thème A et de l'ostinato
Mesures 86 à 97	Variation de l'ostinato
Mesures 98 à 108	Variation du thème B et de l'ostinato
Mesures 109 à 118	Variation de A et de l'ostinato
Mesures 119 à 139	Variation de B et de l'ostinato
Mesures 140 à 160	Variation de A et de l'ostinato
Mesures 161 à 180	Coda

Ce schéma traduit un cheminement quelque peu original. C'est le mouvement de la pensée créatrice qui indépendamment de tout modèle préétabli, semble créer l'architecture.

C'est ici une sorte de rondo-variation qui constitue le pôle formel de ce mouvement, système d'écriture favorisant l'exploration intérieure. Celle-ci s'effectue par juxtapositions et superpositions alternées de trois éléments de base : un ostinato et deux idées mélodiques distinctes.

Sur un ostinato obsédant de six croches au piano, répétées sans relâches, (pédales ornées de do) vient se greffer un premier thème au violon solo doublé par la main droite du piano.



**Exemple 30 :** Chausson, Ernest, *Concert* op. 21, 3<sup>ème</sup> Mvt, mes. 1-12.

Ces 12 mesures d'introduction laissent transparaître une atmosphère de déploration par la courbe dépressive de la phrase. Ce passage traduit par ses sombres chromatismes, un romantisme fin de siècle où l'on pressent peut être la nostalgie d'un monde musical qui n'est plus et cherche son devenir. Le demi-ton se révèle l'intervalle névralgique de cette première idée. Le développement organique de l'écriture s'engage dans de longs processus à évolution lente. Ce premier thème se déploie sur pas moins de 31 mesures, et détermine ainsi les orientations de Chausson qui favorise un univers statique, au sein de la continuité discursive. A la 49<sup>ème</sup> mesure le violon solo s'empare du 2<sup>ème</sup> thème, tandis que le piano fait entendre en même temps une variation rythmique de l'ostinato initial.



Thème B Un peu plus vite  $\text{♩} = 56$  45

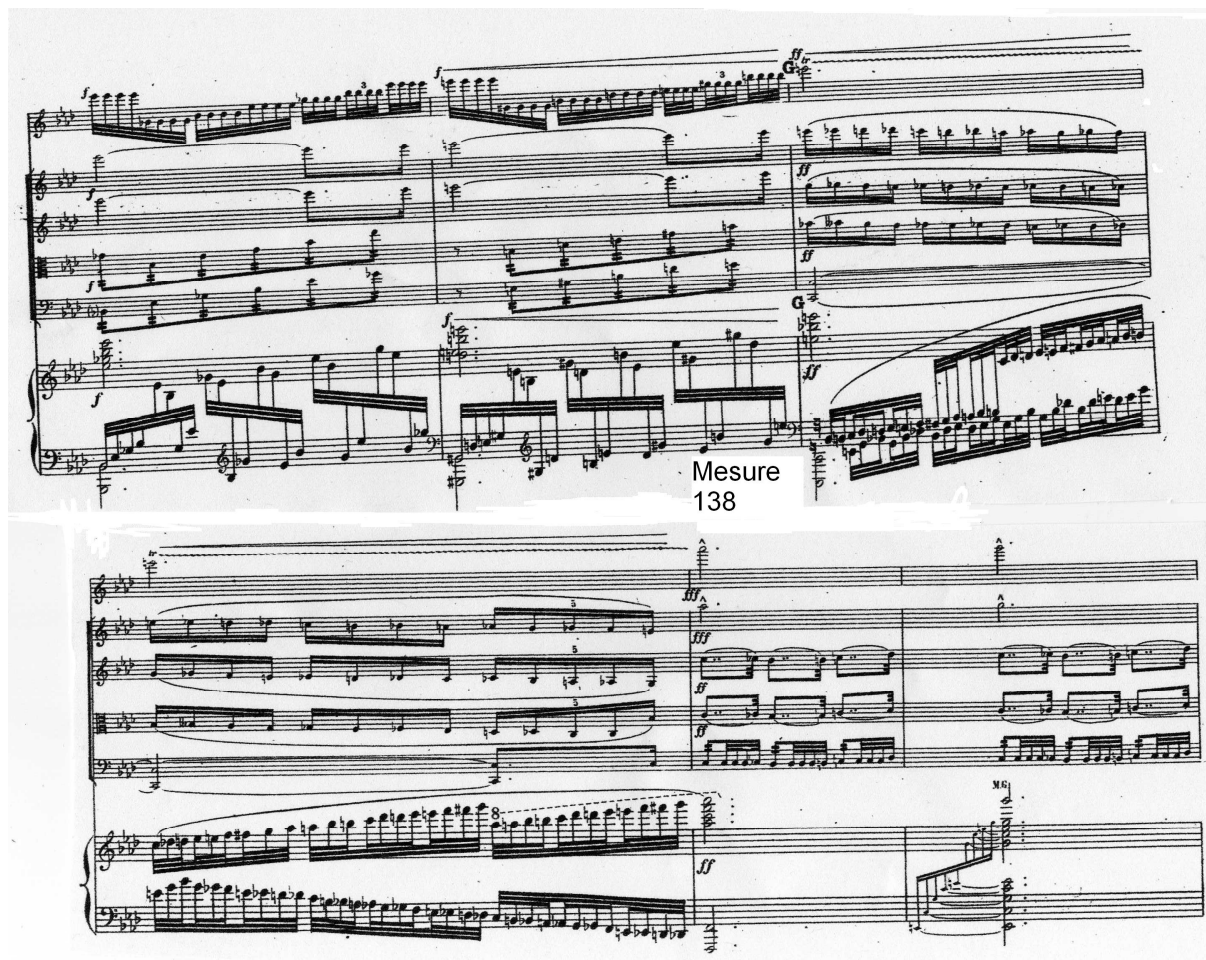
A. R. 9555. L. & C<sup>ie</sup>

**Exemple 31 :** Chausson, Ernest, *Concert* op. 21, 3<sup>ième</sup> Mvt, mes. 45-56.

La tête de la phrase est énoncée par un intervalle structural de l'œuvre - quinte issue du motif générateur du mouvement initial - créant ainsi un sursaut lyrique. Chausson fonde ainsi son discours sur une opposition de deux groupes thématiques contrastés par leur expressivité. C'est ici un élargissement de la forme variation qui s'élabore *a priori* à partir d'un thème unique. Ici l'alternance de variations doubles tend à rapprocher le mouvement, de la forme rondo, sans pour autant en épouser les contours. Ce schéma organisationnel s'écarte ainsi des chemins standardisés ou des stéréotypes traditionnels. Le compositeur adapte son expressivité à un cadre personnalisé. Ses expérimentations permettent en tout cas d'identifier et légitimer la sensibilité singulière du musicien.

Les séquences suivantes reposent sur le même principe de métamorphoses des éléments thématiques mis en place. Ceux-ci restent clairement identifiables et reposent le plus souvent sur l'ostinato de départ qui joue ici un rôle particulièrement radical. Il ne cesse pratiquement

pas, sous une forme ou une autre d'alimenter la texture. Sa fonction, principalement accompagnatrice, permet une stabilité harmonique qui rend possible les transformations et diversités des différents énoncés mélodiques. Sa quasi omniprésence facilite le processus continu de variations que l'on peut observer dans les séquences suivantes. La progression de ces dernières obéit à une esthétique de la dramatisation, en s'inscrivant dans une technique de crescendo généralisé. De nombreux paramètres de l'écriture induisent ce crescendo. L'évolution a tendance à charger l'écriture. A l'écoute de ce mouvement, on sent encore l'influence de Franck, avec des textures épaisses, des doublures fréquentes, des lignes secondaires et principales, une exacerbation du chromatisme, l'intensité et la masse instrumentale qui ne cessent de croître. La prédilection de Chausson pour la variation rythmique, conduit à un resserrement des valeurs, qui précipite le discours vers une section culminante mesure 138.



**Exemple 32 :** Chausson, Ernest, *Concert* op.21, 3<sup>ème</sup> Mvt, mes.136-141.

C'est ici le point de culmination dramatique le plus intense, où les voix écartelées dans les registres extrêmes ouvrent l'œuvre sur des possibilités acoustiques originales.

Moment paroxystique qui atteint une plénitude expressive, mais dont l'intensité et la constitution de la texture en arrivent à immobiliser ou paralyser le mouvement. L'uniformité et le parallélisme des parties rendent l'écriture statique. Cette démarche esthétique donne à la musique de chambre, une extension proche, par l'amplitude sonore de la dimension orchestrale. Ce manque de personnalisation des timbres, d'interactivité des voix, cet empâtement de la texture, ce chromatisme exacerbé, caractéristiques d'un siècle finissant, permettent l'identification du compositeur.

Chausson montre par son travail d'écriture qu'il sait créer une intrigue, auquel se succède un dénouement, par un processus d'intensification, débouchant sur une culmination dramatique,

en attente d'une résolution. Les techniques de variation et d'orientation thématique ne sont-elles pas ici ce qui captent le plus l'auditeur ? Ne sont-elles pas, même, jusqu'à se substituer aux fonctions tonales ?

La variation apparaît comme concept directeur du discours et affirme une maîtrise de l'écriture musicale ainsi que celle de la pensée. Elle acquiert ici un pouvoir réflexif, qui permet au compositeur de transmettre un message artistique.

Ce mouvement lent, lieu privilégié du lyrisme intérieur, gagne, dans le langage de Chausson une perspective spirituelle ou métaphysique. L'introduction de ce *Grave*, par le caractère affligé du premier thème, semble traduire la destinée inexorable de la condition humaine face à la souffrance et à la mort. Chausson nous livre ici d'une certaine manière ses conceptions artistiques et spirituelles.

Camille Mauclair, un ami, écrit au lendemain de la mort du musicien les lignes suivantes :

Ernest Chausson était un esprit trop préoccupé par la direction morale pour considérer la musique et tous les arts autrement que comme des moyens de communication spirituelle<sup>70</sup>.

Comme nous le voyons à travers cette pensée, il y a en Chausson un artiste doublé d'un penseur, pour qui l'activité spirituelle est primordiale. Pour être pleinement significative, une étude des œuvres de Chausson doit nécessairement reposer sur une double analyse à la fois musicale et philosophique, car au-delà du phénomène sonore, l'œuvre revêt souvent une signification symbolique non apparente liée à la pensée profonde du musicien. C'est ainsi qu'il écrivait en 1890 lors de la composition de ce *Concert*, à son ami Henry Lerolle, la phrase révélatrice suivante :

Je crois de plus en plus que l'art est une des choses les plus utiles en ce monde, et même, qu'avec la religion ou la philosophie, c'est la seule chose utile et vraiment bienfaisante<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Mauclair, Camille, "Souvenirs sur Ernest Chausson", *La Vogue*, N°3, 15 août 1899, pp.73-82.

<sup>71</sup> Lettre n°88, du 21 février 1890 à Henry Lerolle in Chausson, Ernest, *op.cit.*, p. 236.

Comme on peut le constater, Chausson plaçait l'art au niveau des plus hautes exigences. Il ne suffit pas qu'une œuvre soit belle ou habile, il faut qu'elle soit un témoignage des convictions profondes de l'artiste réalisateur. Ces pages semblent révélatrices à ce sujet

#### **4<sup>ième</sup> Mouvement**

Si le *Grave* s'achève dans une atmosphère lourde et tendue, ce dernier mouvement apporte une vitalité retrouvée et une affirmation de la volonté, dont le dynamisme dissipe les nuages accumulés précédemment. Ce final « très animé », présente par la diversité des événements, un schéma organisationnel qui entre difficilement dans un cadre formel pré-défini. Ce dernier s'inscrit dans une perspective de synthèse qui, par la profusion thématique, constitue à la fois la culmination et l'aboutissement nécessaire de l'œuvre. Il concourt non seulement à refermer l'architecture, mais également à parachever son unité. Il rend compte à ce titre de l'ensemble de la réalité de ce *Concert*. Il est, en quelque sorte, la résultante des mouvements précédents. Cette stratégie adoptée par Chausson se trouve renforcée par l'utilisation du procédé cyclique dont l'objectif est d'assurer la cohésion de l'œuvre. Cette démarche tient, par des retours thématiques plus ou moins modifiés, de la méthode de la variation plus que véritablement du développement. Le discours est donc fondé, sur un fond commun à l'ensemble de la structure à grande échelle, tout en développant une identité propre. Ce final fait donc l'objet, par la singularité qu'il présente, d'une évolution radicale. Il présente des contenus divers et n'obéit en fait à aucunes contraintes ou règles formelles si ce n'est que celles qu'il s'impose.

L'agencement ou l'ordonnancement des idées n'apparaît pas prédéterminé. C'est donc une réalisation non-conformiste, libre de tout formalisme, que nous propose Chausson.

Quelle vision nous en offre-t-il ?

Sans établir une description trop linéaire, il est intéressant d'évoquer les principaux constituants de cette dernière partie.

L'ampleur de ce mouvement est portée par les effets de surprise et la vitalité rythmique qui créent l'intérêt du discours. Le premier thème qui ouvre ces pages est significatif et présente une adéquation avec les objectifs esthétiques de ce final.

The image shows a page of a musical score. At the top, it says 'Très animé (♩ = 88)'. The staves are labeled: Violon Solo, 1<sup>er</sup> Violon, 2<sup>d</sup> Violon, Alto, Violoncelle, and PIANO. The string parts (Violon Solo, 1<sup>er</sup> Violon, 2<sup>d</sup> Violon, Alto, Violoncelle) are marked 'pizz' and 'f'. The piano part has a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

**Exemple 33 :** Chausson, Ernest, *Concert op.21*, 4<sup>ième</sup> Mvt, mes.1-7.

Par l'énergie et le dynamisme qu'il dégage, il libère littéralement les tensions, doutes ou interrogations du *Grave* précédent.

Le 2<sup>ième</sup> thème - mesure 30 - est plus concis, plus joviale dont la première énonciation retrouve la tonalité de *ré* Majeur du départ.



**Exemple 34 :** Chausson, Ernest, *Concert* op. 21, 4<sup>ème</sup> Mvt, mes.30-36.

La suite de ce mouvement va faire apparaître les principaux éléments thématiques entendus précédemment, orientant ce final vers la tonalité génératrice de *ré* Majeur.

La seconde idée du 3<sup>ème</sup> mouvement se retrouve dans ce dernier et perd son caractère désespéré, en s'intégrant sans difficulté, à l'euphorie du mouvement. (mesure 182 p.67, mesure 236 p.72, puis une dernière fois mesure 416 p.83 en majeur).

2ème thème  
du 3ème Mvt

72

A. R. 9555. L. & Co

**Exemple 35 :** Chausson, Ernest, *Concert* op. 21, 4<sup>ème</sup> Mvt, mes.235-245.

Le premier et second thème du 1<sup>er</sup> mouvement apparaissent également de façon tronquée, variée, en augmentation, en diminution. La première idée du premier mouvement se présente de manière significative dans les dernières mesures.(mesure 429 p.83).

La forme est ici allusive, c'est un mouvement ludique qui joue avec l'architecture.

On est ici frappé par une différence d'élaboration de l'écriture et de densité.

Chausson place le final au sommet de l'architecture, non seulement en y rappelant les thèmes principaux de certains mouvements précédents, mais également en en réalisant une synthèse intégrant le matériau spécifique de ce dernier. Il apparaît moins, de ce fait, comme une résolution et un dépassement de ce qui précède, mais plutôt comme un geste de réminiscence unificateur.

Que nous révèle cette composition ?



Curieusement, cette pièce, écrite selon l'intitulé en *ré* Majeur, est assez rarement dans cette tonalité. Elle ne s'y retrouve que dans les toutes dernières pages du final. Peut-on voir ici une construction de la trajectoire tonale à grande échelle, à l'image du *Quatuor* n°14 de Beethoven qui ne retrouve sa tonalité de *do#* mineur que dans le septième et dernier mouvement ?

Au point de vue de la forme, l'œuvre se rattache aux principes cycliques de l'esthétique Franckiste. Ce procédé est un moyen pour le compositeur, d'élargir ou déformer le cadre formel en en diluant les règles. Sans pour autant les renier, il parvient, par ses expérimentations, à s'en affranchir et donner par sa sensibilité une musique qui obéit à des lois qui lui son propre. Ces mises en application quelques peu novatrices, n'altèrent pas pour autant la compréhension du discours. En effet, l'auditeur ne reste pas sans points de repère tant la thématique est omniprésente dans la structure. Elle apparaît dès lors comme un matériau signifiant du langage au même titre que les modulations harmoniques, la forme ou tout autre élément technique de l'univers musical. Chausson lui accorde un statut spécifique, elle devient en quelque sorte l'une des pierres angulaires de l'édifice.

Cette pièce révèle la maîtrise compositionnelle de Chausson, dans l'équilibre général et la variété des mouvements. L'intérêt harmonique et mélodique, sans cesse renouvelé, constitue la trajectoire du discours musical.

Le *Concert* fut très bien accueilli lors de sa création à Bruxelles en 1892. Paul Dukas écrit à son sujet les lignes suivantes :

Nous croyons bien que ce *Concert* est l'œuvre la plus achevée que M. Chausson ait encore produite.

Il y affirme une personnalité peut être encore un peu indécise et sujette à certaines influences tenaces, mais qu'on sent se dégager néanmoins par échappées soudaines, qui nous font pressentir un artiste. Les développements de l'œuvre dont il est question, l'intérêt harmonique et mélodique qu'elle présente, l'ingéniosité et la hardiesse de son plan et de nombre de ses détails, surtout l'effort sérieux et sympathique qu'elle atteste vers un idéal ennemi de toutes vulgaires concessions, tout est pour nous convaincre que M. Chausson est, dès à présent, quelqu'un qui cherche encore peut être, comme bien d'autres, mais qui sûrement trouvera<sup>72</sup>.

#### **III.4 *Quatuor* pour piano et cordes en la Majeur op. 30**

Composée entre juillet et octobre 1897, cette pièce fut jouée la première fois à Bruxelles.

Ysaÿe recevra le 6 octobre 1897, la visite d'Ernest Chausson, manuscrit sous le bras, venu essayer son nouveau *Quatuor* avec piano. Les interprètes furent Chausson, Ysaÿe, Nestor Lejeune et Jacques Gaillard. Elle fut par la suite créée à Paris, le 2 avril 1898 à la SNM. Les interprètes étaient Pierret ( piano ), Parent ( violon ), Denayer ( alto ), Baretti ( violoncelle ). La première publication, réalisée aux éditions Baudoux et Cie en 1898, comporte une dédicace attribuée à Auguste Pierret. Les éditions Rouart&Lerolle en effectueront cependant une seconde.

Actuellement cette pièce est disponible aux éditions Salabert. Cette œuvre a donné naissance à divers arrangements, la pratique la plus courante de l'époque étant la version pour piano à 4 mains. Mais il existe également des versions orchestrales.

---

<sup>72</sup>Dukas, Paul, *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, Musiques et Musiciens, Collection publiée sous la direction de F. Bonnet-Roy, R. Dumesnil, B. Gavoty, Paris: Société d'éditions françaises et internationales, 1948, p.34.

1. *Incantation*, d'après le *Quatuor en la* majeur d'Ernest Chausson. Arrangement pour orchestre par S. Chapelier aux éditions Rouart&Lerolle (1923), disponible actuellement chez Salabert.
2. *Légende*, d'après le *Quatuor en la* majeur d'Ernest Chausson. Arrangements pour orchestre par S. Chapelier aux éditions Rouart&Lerolle (1923), disponible actuellement chez Salabert.

Ce *quatuor* en quatre mouvements nettement différenciés (Animé, très calme, Simple et sans hâte, Animé), apparaît classique par sa structure, mais également par la concision des thèmes qui caractérisent les différentes parties. Par ses aspects contrastés et la clarté de l'organisation interne, ce quatuor offre pourtant une originalité spécifique. Celle-ci réside essentiellement, dans la capacité du compositeur, à présenter les thèmes sous différents aspects. Ils deviennent l'objet de variations mélodiques, rythmiques, ornementales, ou amplificatrices qui renouvellent à chaque instant l'intérêt des éléments proposés. Le procédé de variation se généralise ici à l'ensemble des mouvements, le compositeur l'utilise pour faire porter son effort sur le développement des idées. Cette démarche stylistique s'apparente au procédé de la variation continue, dont Beethoven, dans ses sonates et ses derniers quatuors a laissé de nombreux exemples. Plus proche de nous, Saint-Saëns auteur de *Variations sur un thème de Beethoven* op.35 (1874), mais également César Franck dans ses *Variations symphoniques* pour piano et orchestre (1885), ou D'Indy dans sa symphonie *Cévenole* (1886) ont pu lui servir de modèle. Ce Quatuor annonce également un tournant dans l'esthétique du compositeur, par l'utilisation d'un langage et d'un style plus limpide, plus simple, plus dégagé. Nous sommes loin ici de la pâte sonore assez sombre du Trio.

### **1<sup>er</sup> Mouvement**

De caractère « Animé », la conception de l'ensemble de ce mouvement s'inscrit dans le cadre de la forme sonate que l'on peut schématiser de la façon suivante :

Exposition Mesures 1 à 128	Thème A mesure 1 Thème B mesure 59 Thème C 89
Développement	Mesures 129 à 287 Thème A : mesures 129 à 194 Thème et C : mesures 195 à 287
Réexposition	Mesures 288 à 422 Thème A : mesures 288 à 357 Thème B : mesures 358 à 371 Thème C : mesures 372 à 397
Coda	Mesures 424 à 469

Le premier mouvement utilise trois thèmes (A, B, C), en *la*, *fa* et *do* Majeur, qui partagent l'exposition en trois sections à peu près égales. Il n'y a aucune introduction préalable. Le thème A est affirmé avec force au piano dès le début de l'exposition.

**Exemple 36 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la* M op.30, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 1-5.

C'est un thème très curieux de courbe et d'allure, voire archaïque donné sur une échelle d'essence pentatonique avec son départ en quarte descendante. Cette construction lui permet

d'échapper un peu à l'univers de la tonalité classique, en introduisant de nouvelles nuances dans le coloris tonal. Ses attributs mélodiques et rythmiques constituent une partie du matériau de base pour l'élaboration thématique à venir. Ce thème s'amplifie par sa propre répétition, et passe insensiblement du modal à une écriture tonale en perpétuelle évolution, où les dominantes s'enchaînent aux dominantes. Sa réapparition dans le dernier mouvement installe la forme cyclique comme concept directeur de l'architecture.

Le deuxième thème est introduit par l'alto, mesure 59.



**Exemple 37 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op. 30, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.59-62.

Dans la tonalité de *do* majeur, une troisième phrase évoquée au piano joue par son septième degré mobile sur des effets de couleur modale.

**Exemple 38 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op.30, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.89-94.

L'illustration de cette pédale par les cordes témoigne d'une écriture plus subtile et plus aérée qui s'éloigne des textures généralement plus chargées des œuvres antérieures.

Les énoncés de ces trois thèmes font l'objet d'un mode de présentation bien spécifique. Ils nous donnent des indications significatives sur la démarche esthétique du compositeur. L'intégration suggestive de la modalité, la concision thématique, la construction diatonique des idées, l'enchaînement parallèle des accords, la conception vibratile des parties laissent entrevoir une nouvelle élaboration du langage.

Ces trois éléments thématiques proposent une nouvelle conception du son qui d'une certaine manière pourra avoir quelques résonances chez certains compositeurs comme Debussy ou Ravel.

Le développement central n'utilise que les idées A et C dont il présente tour à tour des incarnations différentes. Ces répétitions variées imprègnent le discours par juxtapositions successives dans un esprit de variations continues qui font alterner les mesures à 2/2, 6/4 et 5/4 en *do*, *mi* bémol et *si* Majeur pour le premier, puis 2/2, 6/4 et 2/2, dans des tonalités modulantes, ambiguës, pour le thème C

Il n'y a pas de confrontations ou d'interactions entre les deux thèmes, mais au contraire une présence respective localisée. Une fois l'objet musical isolé, le compositeur le destine à un travail thématique qu'il fixe pour un laps de temps significatif. Ces deux idées aux caractères contrastés se prêtent assez bien par les transformations que va leur faire subir Chausson, au processus d'intensification engagé par l'auteur. Cette séquence reste dans une logique de dramatisation.



**Exemple 39 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op.30, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.237-241.

Cette illustration évoquant l'incipit du 3<sup>ème</sup> thème dont le profil présente une forme plus tourmentée, perd ici la douceur de son caractère initial et nous projette dans une expression plus lyrique. En pratique le compositeur s'appuie sur la tête du matériau thématique qu'il reconsidère, et l'inscrit dans une logique discursive qui en transforme les données. Traitée en augmentation rythmique, l'extension de son profil mélodique donne à la ligne une nouvelle force qui en accentue son expressivité. Il s'agit ici de transmettre une progression d'ensemble qui à travers des figures de nature différente, placées dans un environnement inhabituel, oriente cette musique vers une esthétique dramatisante. Ce développement est également un moyen pour le compositeur d'exercer sa maîtrise technique, et d'expérimenter la malléabilité de son matériau musical.

D'autres initiatives sont intéressantes dans cette partie centrale.



**Exemple 40 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op.30, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.177-181.

Certains gestes de liberté compositionnelle transparaissent dans cette section, avec notamment des changements ponctuels de mesures qui semblent s'adapter aux transformations mélodiques. La souplesse d'écriture témoigne d'un affranchissement qui se veut au service de la sensibilité du compositeur. Ce développement apparaît comme un nouveau champ d'expérimentation qui par les alternances de métriques traduit la mobilité de cette musique. Le compositeur se débarrasse ici de la raideur d'un chiffrage uniforme pour rendre le discours musical plus fluide.

Musicalement, ce développement assume relativement bien ses fonctions puisque s'y exercent à la fois d'importantes transformations thématiques et un travail motivique qui permet au discours un constant renouvellement dont la tension nous dirige vers un but pressenti : la réexposition. .

Cette dernière par son ampleur et la tension expressive qu'elle dégage, représente le point culminant du mouvement

L'élaboration de cette partie se détermine en fonction de l'exposition qu'elle va d'une certaine manière réinterpréter, mais elle tient compte également des opérations transformationnelles opérées dans le développement. Il s'avère que la variation reste une marque distinctive de ce



3<sup>ème</sup> volet et respecte ainsi la logique compositionnelle engagée dans ce mouvement. De nombreuses variantes thématiques sont ici présentes, allant de la simple identité ou similitude étroite, jusqu'à des transformations plus sensibles avec des opérations d'amplification, de réduction, de déplacement, de suppression.... s'appliquant aux différentes séquences qui constituent la réexposition.

Les modifications du compositeur se focalisent sur un intérêt le plus souvent rythmique mais également métrique à l'image des deux illustrations suivantes. Ces innovations permettent de constater qu'avec le temps Chausson s'octroie plus de libertés par les choix qu'il opère. Ses recherches l'amènent à élaborer sa musique dans un perpétuel renouvellement face aux productions antérieures.



**Exemple 41 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op.30, 1er Mvt, mes. 398-403.

Ce premier exemple présente par la superposition binaire/ternaire une ambiguïté évidente, par l'imbrication de deux métriques contrastées et théoriquement contradictoires. Il constitue également une réelle confusion si l'on observe la partie d'alto qui passe imperceptiblement d'une écriture rythmique binaire à ternaire ce qui contredit la métrique dans laquelle elle s'inscrit. On peut ici s'interroger sur les intentions de l'auteur, car à l'audition l'effet est assez insignifiant. Cependant ces mesures ont pu ouvrir certaines perspectives si l'on songe aux

développements rythmiques des compositions occidentales du début du XX<sup>e</sup> siècle. Il y a en tout cas une perception moderne dans sa musique qui accorde une nouvelle place au rythme. Cette séquence permet en outre d'observer un nouveau profil mélodique du premier thème évoqués parallèlement par la main gauche du piano et le violoncelle. L'exemple suivant constitue une juxtaposition de métriques différentes :



**Exemple 42 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la* Op.30, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.422-425.

Il annonce encore une fois la prééminence du premier thème mais dans une configuration rythmique différente. Son aspect syncopé le rend beaucoup moins stable et le fait évoluer de manière plus hésitante. Cette mélodie n'apparaît donc pas stagnante par les différents visages qu'elle présente. Elle est au contraire mobile et souple, par le recourt de maniements rythmiques différents. Elle reste cependant clairement identifiable par les éléments structurels qui la composent. Le changement de chiffre n'intervient pas généralement de manière anodine puisque qu'il correspond entre autres pour l'exemple ci-dessus à l'entrée de la coda. Il participe de ce fait à l'articulation du discours dans le but de le rendre plus intelligible. Ce sont donc de nouvelles solutions structurelles que Chausson intègre dans son processus compositionnel.

Les similitudes concernant l'énoncé originel du premier thème sont dans les mesures suivantes plus étroites, mais l'intérêt réside ici dans la présentation de l'environnement.



**Exemple 43 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op.30, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.300-305.

Cette séquence présente un côté novateur dans l'écriture pour musique de chambre de Chausson. Le compositeur abolit ici littéralement le principe même d'accompagnement au profit d'une omniprésence thématique. Ce nouvel agencement des parties témoigne d'une nouvelle préoccupation esthétique qui bouscule la hiérarchie entre thème et accompagnement, Elle se situe dans une certaine mesure, dans la démarche future des musiciens de l'Ecole de Vienne qui à l'aide de la construction sérielle systématiseront ce principe.

Les trois exemples ci-dessus confirment la généralisation du procédé de la variation thématique dans le langage de Chausson. Il en porte l'intérêt du discours et donne une impulsion décisive à son esthétique. La présentation toujours renouvelée des idées se fait par juxtapositions successives dont l'ordre d'apparition se fait de manière symétrique à l'exposition. Chaque énoncé thématique possède par duplication diverses variantes. Les phrases s'agencent sans réelles symétries rythmiques ou mélodiques les unes par rapport aux autres. Cependant les références et les repères qu'elles établissent, facilitent la lisibilité. Cette structure répétitive sollicite donc grandement la mémoire auditive et permet à l'auditeur une

meilleure appropriation de l'œuvre. Chausson reste très attaché aux problèmes d'unité et de construction dans la conception de ce mouvement

## 2<sup>ème</sup> Mouvement

La structure ternaire de ce mouvement semble suivre le canevas de la forme lied dont, Chausson propose cependant une réelle réinterprétation. Situé en seconde position, le mouvement lent fait état d'une nouvelle stratégie expressive dans la structure à grande échelle. Il permet par l'effet de contraste qu'il produit par rapport au mouvement initial, d'établir une situation d'équilibre. Intitulé « Très calme » il s'oppose au caractère énergétique du mouvement précédent. Dans l'architecture standard en quatre mouvements, encadré par de brillants mouvements extrêmes, sa place au milieu de l'œuvre, permet au compositeur d'éprouver par ses préoccupations intérieures de nouveaux enjeux esthétiques. Evoqué dans la tonalité générale de *réb* Majeur, ton bémolisé de la sous dominante de la tonalité générique, il affaiblit tout au moins à l'échelle de l'œuvre la polarisation tonique/dominante. Ce geste compositionnel a pour fonction d'adoucir le climat général et nous projette vers des émotions plus intimes. C'est une expression plus apaisée voire sereine qui va guider la pensée créatrice de Chausson.

L'organisation générale peut être schématisé de la façon suivante :

1 <sup>ère</sup> section : A mesures 1 à 40	Mesure 1 : Thème cyclique D en <i>réb</i> Majeur
2 <sup>ème</sup> section : B Mesures 41 à 108	Mesure 41 : Thème E en <i>fa</i> Majeur
3 <sup>ème</sup> section : A' Mesures 109 à 186	<i>Do#</i> mineur

La forme lied porte en elle des possibilités de contraste que le compositeur sera libre d'exploiter ou non, selon sa nature profonde ou ses objectifs artistiques.

La première idée est confiée à l'alto, de belle et noble allure, sur un accompagnement en accords très paisible du piano.

II

The musical score is for the second movement of Ernest Chausson's *Quatuor en la M*, Op. 30, 2<sup>ème</sup> Mvt, measures 1-9. The score is written for Violon, Alto, Violoncelle, and Piano. The tempo is marked 'Très calme' and the dynamics are 'mp' (mezzo-piano) and 'p' (piano). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The Alto part features a melodic line with a slur and a fermata. The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and some moving lines. The Violon and Violoncelle parts are mostly rests.

**Exemple 44 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op.30, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes.1-9.

C'est une atmosphère plus détendue qui engage ce deuxième mouvement. Le thème en *réb* majeur d'essence diatonique traduit une autre orientation stylistique du compositeur qui éloigne le langage du chromatisme tourmenté des premières œuvres.

La partie B intervient mesure 41 avec le thème E énoncé une nouvelle fois à l'alto :



**Exemple 45 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la* M op.30, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes.41-44.

Dans un contexte tonal de *fa* majeur, cette mélodie supprime l'attraction de la note sensible par l'emploi du *mib*. L'utilisation de cette échelle a déjà été évoquée pour la construction thématique du thème C du mouvement précédent. Ce geste compositionnel récurrent témoigne d'une volonté d'unification sur l'ensemble de l'oeuvre. Chausson élabore ses thèmes sur une sorte de fond commun, qui apporte au discours une grande intelligibilité. Cependant ceux-ci restent clairement caractérisés. Si l'on prend l'exemple de ce mouvement les deux idées principales possèdent un matériau spécifique. L'indication « Un peu moins lent », pour ce deuxième élément revivifie l'intérêt dans un processus d'intensification. L'énoncé de chacun d'eux présente des textures appropriées et contrastées. La mise en scène et/ou l'environnement sont assez différenciés. Le choix des textures va certes permettre au compositeur de déployer son inventivité mais il sera également un moyen de créer une atmosphère. La progression chromatique de l'accompagnement pianistique du deuxième thème accroît l'intensification expressive par rapport à la placidité du premier. La notion de thème reste un élément central des préoccupations organisationnelles du compositeur. Si les deux groupes thématiques sont construits apparemment comme deux entités indépendantes, il n'empêche que leurs évolutions et agencements successifs doivent donner une ligne directrice

susceptible de donner homogénéité et sens à cette musique. Quelles sont ici les solutions d'intégrations et de cohabitations des deux éléments adoptées par Chausson.

L'exemple de la mesure 49 en apporte une.

**Exemple 46 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op. 30, 2<sup>ième</sup> Mvt, mes. 49-52.

Cette illustration montre la faculté de Chausson de concevoir ses thèmes non seulement en fonction de leurs potentiels respectifs, mais également de leurs possibles inter-relations dans l'architecture. La particularité de cette séquence joue sur la superposition des deux idées principales. Cette combinaison atteste de la grande variété de solutions dont dispose Chausson pour légitimer son œuvre. Sa maîtrise technique, son acuité mélodique et son exigence de structuration permettent d'inscrire sa musique dans une autre logique discursive qui permet de dessiner une progression d'ensemble.

La partie centrale (p.38), associe d'abord les thèmes E et D puis propose deux variations rythmiques sur le thème renversé de E (p.39et40), avant de reprendre à son compte le thème original de E.





**Exemple 47 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op.30, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes. 80-82.

Une telle adaptation de la forme lied permet par le jeu sur la structure de personnalisée la veine créatrice de Chausson. Son interprétation repose plus en effet sur une perspective d'intensification que sur des sections contrastées. La dramatisation de la section centrale évolue en fait dans l'esprit du « développement » de la forme sonate. La stratégie qui prévaut s'identifie globalement au processus ternaire de présentation, intensification, retombée. Cette structure composite suit d'une certaine manière le mouvement d'une pensée musicale singulière, en marge de tout modèle préétabli, et crée ainsi sa propre forme.

La réexposition (p.44), utilise le thème D au piano en accords dans le ton initial de *ré* bémol avant de moduler curieusement vers le ton de *do* dièse mineur, dans une variation qui termine le mouvement.

### **3<sup>ème</sup> Mouvement**

L'épithète « Simple et sans Hâte » du troisième mouvement place implicitement ces pages dans une sphère expressive spécifique que la musique va tenter de traduire. Ce mouvement constitue naturellement une nouvelle étape stratégique dans la progression à grande échelle de l'œuvre. La simplicité et sérénité qu'il dégage constitue en soi un palier de décompression ou



moment de détente entre le lyrisme intérieur du second mouvement et l'énergie vivifiante du dernier.

Ce mouvement à trois temps fait ici office de « scherzo », mais les modifications apportées par Chausson peuvent nous amener à envisager cette forme traditionnelle dans une tout autre perspective, qui par le procédé de répétitivité peut conduire à diverses interprétations. Il n'empêche que la complexité de la réalisation traduit certaines ambiguïtés qui diluent l'aspect formel. Aucune forme cataloguée ne semble rendre compte à elle seule de la nature spécifique de cette architecture. Le cheminement de ce mouvement peut ressortir en partie de la forme sonate par une alternance variée des deux idées principales. Il est possible de proposer la représentation suivante :

Exposition	Mesures 1 à 34 : Thème F <i>ré</i> mineur Mesures 35 à 86 : Thème G <i>fa</i> majeur
Développement	Mesures 87 à 114 : Variation de F Mesures 115 à 124 : Variation de G
Réexposition	Mesure 125 : Thème G Mesure : Thème F

Le caractère répétitif occupe une place importante au sein de la structure, une répétitivité qui s'inscrit au cœur même du matériau thématique à l'image de la première idée construite sur une duplication symétrique des deux premières mesures.

## III

Simple et sans hâte

VOLON

ALTO

VIOLONCELLE

PIANO

Simple et sans hâte

**Exemple 48 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op.30, 3<sup>ème</sup> Mvt, mes. 1-7.

L'ouverture de ce mouvement est caractérisée par la ténuité de la texture et confirme d'une certaine manière la nouvelle tendance stylistique de Chausson. Le langage s'allège et se clarifie par rapport aux œuvres antérieures. Le premier thème au départ exposé seul au violoncelle se déploie successivement par répétitions variées en fonction des différentes interventions instrumentales. Il circule sous forme de relais dans les différents timbres et registres. La simplicité et la concision du thème laissent envisager une série de variations possibles. La duplication symétrique des deux premières mesures renforce la netteté des subdivisions à l'image d'une mélodie populaire. Son échelle mélodique lui confère de plus une couleur modale dont nous vérifions par là combien elle imprègne peu à peu le langage de Chausson. Même si la couleur n'intervient qu'en surface, elle modifie quelque peu le profil acoustique de la thématique. Sa fonction ici intervient plus de manière allusive comme objet extérieur qu'il adapte à sa structure harmonique. Le système de référence reste la tonalité à laquelle il adjoint des notes différentes du ton originel dans le souci de coloriser le discours. A l'écoute de la musique de son temps, il n'a pu échapper à l'engouement modal de cette fin de siècle. Son utilisation reste cependant diffuse, d'autant plus que ses conceptions musicales apparaissent hésitantes à ce sujet, lorsqu'il déclare :

Bordes m'a demandé d'employer des gammes anciennes. Cela me gêne beaucoup. Je ne voudrais pas pasticher la vieille musique<sup>73</sup>.

La deuxième idée apparaît mesure 35 :



**Exemple 49 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op.30, 3<sup>ème</sup> Mvt, mes. 34-40.

Evoqué dans un contexte de *fa* majeur, ce thème évolue dans un espace musical concentré. Il évite soigneusement l'expressivité attractive du demi ton de la note sensible qui lui donne également une couleur modale. Construit sur une échelle pentatonique il entretient de surcroît un réseau de correspondance étroit avec les différents thèmes de l'œuvre, notamment avec le précédent.

En effet les deux thèmes possèdent des liens organiques forts qui permettent d'atteindre plus facilement l'unité d'ensemble. Cependant se pose dès lors le problème du nécessaire contraste pour éviter l'écueil de la monotonie. Chausson répond à cette question par le principe de la variation mais également par la concision des thèmes qui lui permet une redistribution fréquente des rôles entre les différentes voix. La participation instrumentale est ici plus mouvante, plus instable, elle laisse entrevoir une écriture moins compacte et plus aérée qu'auparavant. De plus il y a un meilleur équilibre entre les quatre parties, avec entre autre,

<sup>73</sup>Lettre n°125 du 24 novembre 1897 à Raymond Bonheur in Chausson, Ernest, *op.cit.*, p. 462.

une nette tendance à l'épuration de la partie pianistique qui globalement use moins de ses capacités polyphoniques. Chausson songe-t-il inconsciemment ou non à l'écriture pour quatre voix homogènes que représente le quatuor à cordes ?

**Exemple 50 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op.30, 3<sup>ème</sup> Mvt, mes.22-31.

Ces mesures sont révélatrices d'une nouvelle orientation scripturale. La graphie laisse transparaître un allègement significatif de la texture qui semble être en pleine mutation par rapport aux productions précédentes. Il y a ici une économie de moyens, si l'on observe la simplicité rythmique, qui traduit peut être un nouveau stimulant compositionnel, mais constitue surtout les bases d'un nouveau vocabulaire musical dans la trajectoire créatrice de

l'auteur. C'est apparemment la recherche d'une nouvelle motivation musicale, une autre façon de penser la musique qui se dégage des préceptes franckistes. L'écriture pianistique est loin des formules arpégées, et des gammes chromatiquement qui balayent la globalité du registre au gré d'une technicité vertigineuse. La morphologie mélodico rythmique de cet accompagnement ne peut pas nous empêcher de penser à la musique pour piano de Satie<sup>74</sup>. Si l'on consulte l'ouvrage de Vincent Lajoinie sur ce dernier on peut relever la critique suivante :

Ces œuvres surprenantes encore aujourd'hui, firent à l'époque considérer Satie comme un véritable fou dangereux. Debussy, qui en montra quelques-unes à Chausson rapporte que celui-ci « en est tombé faible »<sup>75</sup>.

Cette citation ne permet pas de conclure à une influence directe, mais cette musique a pu apporter quelques ouvertures aux aspirations artistiques du compositeur. C'est en tout cas un autre idéal esthétique que nous transmet Chausson.

C'est une sonorité désormais plus éthérée qu'il nous est permis d'entendre. N'a-t-il pas ici le pressentiment de la fin d'un système d'écriture. On sent dans cette démarche le besoin de renouveler l'art musical français vers d'autres horizons. A ce stade compositionnel on peut se demander s'il arrivera à franchir le pas de la modernité.

Le fragment suivant présente également certaines innovations :

---

<sup>74</sup> En tant que directeur de la Société Nationale de Musique, le compositeur Ernest Chausson a été le premier à faire jouer en public, le 20 février 1897, à la salle Erard des œuvres d'Erik Satie (deux *Gymnopédies*, orchestrées par Debussy).

Satie, Erik, *Ecrits*, réunis, établis et présentés par Ornella Volta, troisième édition, Editions Champ Libre : Paris, 1990, p.261.

<sup>75</sup> Lajoinie, Vincent, *Erik Satie*, Editions l'Age d'Homme : Lausanne, Suisse, 1985, p.38.



**Exemple 51** : Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op. 30, 3<sup>ème</sup> Mvt, mes. 95-99.

Tout d'abord à l'instar du précédent, on peut observer la capacité de Chausson à métamorphoser son matériau. Remarquons que ces deux exemples concernent, le thème initial du mouvement. Ils apparaissent par les transformations mélodiques et rythmiques de caractère expressif différent. Le premier dégage un certain lyrisme, alors que le second révèle une nature plus réservée. La maîtrise technique permet à partir d'éléments appartenant à une même matrice ou même schème mélodique, de présenter des visages distincts mais ils restent cependant clairement identifiables. Cette diversité entretient par la technique de variation l'intérêt et la dynamique du discours sans pour autant en altérer la signification ou la substance. Si l'on revient à l'élaboration de l'illustration ci-dessus, il est intéressant d'examiner l'environnement de l'énoncé thématique. La partie pianistique libère à la main droite des fragments motiviques représentés par l'intervalle de quinte, et procède ainsi à une forme de déconstruction mélodique. Cette cellule structurale prend une signification d'autant plus forte que dans ce mouvement, les thèmes cultivent plus facilement dans l'espace musical, leurs attributs et constituants techniques ou théoriques. Il y a une imbrication plus importante entre les thèmes et l'accompagnement. Les instruments participent plus majoritairement à l'expression de la réalité thématique. Cette écriture renforce bien évidemment la cohésion du discours mais rend également la thématique plus prégnante jusqu'à lui conférer parfois un

caractère obsessionnel. Cette forme imprégnation sur la mémoire auditive contribue à l'intelligibilité et la lisibilité de cette musique. Ces pages révèlent une maîtrise technique plus aboutie.

#### **4<sup>ième</sup> Mouvement**

Comme le premier mouvement, le Final combine dans sa structure la forme de l'allegro de sonate dans lequel il adjoint le principe de la variation continue. La conception de ce dernier mouvement dépend pour une large mesure de la globalité de l'œuvre. De caractère « Animé », il exprime quelque chose qui se résout et qui se dénoue, il constitue ainsi le point culminant et l'aboutissement de l'œuvre. Il place en effet le final au sommet de l'architecture non seulement en rappelant les thèmes principaux des mouvements précédents mais en réalisant une synthèse, intégrant aussi le matériau spécifique du final. La corrélation étroite qu'établit Chausson entre les différents mouvements, illustre la méthode cyclique du compositeur. C'est un moyen pour lui d'obtenir cette variété dans l'unité. Ce geste de réminiscence apparaît comme un dépassement de ce qui précède.

En pratique, il utilise deux thèmes (H I) et un ostinato rythmique (O) qui forment apparemment les constituants distincts des autres mouvements. Dans un esprit de cohésion générale, il leurs associe le thème D du troisième mouvement, et A du premier mouvement. Ce dernier placé stratégiquement au tout début et à l'extrême fin de l'œuvre constitue pour ainsi dire, l'*alpha* et l'*oméga* de la structure. Il parachève l'architecture et possède ainsi une valeur à la fois emblématique et vectorielle

Il y a donc en somme, quatre thèmes qui ne cessent de se transformer, parfois mélodiquement, mais surtout rythmiquement dans les différentes périodes de ce final, thèmes auxquels il adjoint un ostinato rythmique.

Le schéma d'ensemble de ce mouvement est le suivant :



Exposition : mesures 1 à 143	<p>Mesures 1 à 24 : Ostinato rythmique <i>la</i> min.</p> <p>Mesures 25 à 76 : Thème H en <i>la</i> min</p> <p>Développement de H à 41</p> <p>Mesures 77 à 143 : Thème I en <i>réb</i> Maj</p> <p>Variation de I à 103</p>
Développement : mesures 144 à 355	<p>Mesures 143 à 149 Ostinato rythmique</p> <p>Mesures 150 à 175 : Thème H varié</p> <p>Mesures 176 à 197 : Thème H varié</p> <p>Mesures 198 à 223 : Ostinato varié</p> <p>Mesures 224 à 243 : Thème cyclique D varié</p> <p>Mesures 244 à 269 : Ostinato varié</p> <p>Mesures 270 à 297 : Thème I tronqué</p> <p>Mesures 298 à 325 : Thème I varié</p> <p>Mesures 326 à 355 : Thème H varié</p>
Réexposition : mesures 356 à 431	<p>Mesures 356 à 367 : Thème H</p> <p>Mesures 368 à 393 : Thème cyclique A varié</p> <p>Mesures 394 à 401 : Thème cyclique D varié</p> <p>Mesures 402 à 415 : Ostinato varié</p> <p>Mesures 416 à 431 : Thème cyclique A et D varié, évoqués par superposition</p>



IV

VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

PIANO

Animé

mf

ff

Animé

mp

**Exemple 52 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op.30, 4<sup>ème</sup> Mvt, mes. 1-3.

Ces pages s'ouvrent par un ostinato rythmique, qui s'articule autour du principe de vitesse. Il est constitué par un flux impétueux de doubles croches qui s'auto engendre à partir des deux motifs qui constituent les deux premières mesures. L'enthousiasme voire l'exubérance qu'il dégage, traduit véritablement le débordement de l'inspiration qui apparemment rien ne bride. Les parties de cordes semblent correspondre à un travail de germination progressive de la première idée mélodique qui trouvera son plein épanouissement à la 25<sup>ème</sup> mesure.

Cet ostinato mérite d'être signalé puisque bien évidemment il jalonne de manière périodique ce mouvement, mais surtout il apparaît comme un élément structurel déterminant car il est énoncé au début des trois grandes articulations du plan formel : Exposition, Développement Réexposition. Ce motif qui au départ semble hétérogène et relativement insignifiant, de par sa fonction d'accompagnement du groupe thématique, se révèle en fait au fil du discours, un des piliers de l'architecture. Rien dans l'écriture de Chausson n'est évoqué au hasard, et confirme la maturité d'une maîtrise technique. D'autant plus que si l'on observe la progression des

événements, les capacités transformationnelles du compositeur nous dévoilent quelques surprises.



**Exemple 53 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op. 30, 4<sup>ème</sup> Mvt, mes.198-202.

La mesure 198 nous propose une nouvelle incarnation de l'ostinato. Ce dernier nous est présenté dans une nouvelle métrique. Énoncé dans une structure binaire, il subit des transformations essentiellement rythmiques qui se font par augmentation ou extension des durées. Situé à peu près au milieu du mouvement, ce geste de repli temporel ou de ralentissement permet au compositeur de créer, ainsi qu'il aime souvent le faire, un palier de décompression ou moment de détente. C'est un espace musical qui forme une zone de distanciation par rapport à l'effervescence du début et l'apogée de la fin. Un moment réflexif, où le discours semble s'interroger sur lui-même. L'impact auditif est d'autant plus important que l'ostinato accompagnateur du départ perd son caractère pulsionnel. Il a de plus au contraire ici un rôle thématique qui lui prête à l'audition une plus grande attention. Cette disposition compositionnelle renforce les points de repères de l'auditeur. Elle contribue en tout cas à équilibrer les effets. Les modifications sont chez Chausson anticipatoires et contrôlées puisqu'elles lui fournissent la possibilité de donner une seconde impulsion à sa musique dont le poids émotionnel et esthétique semble s'orienter vers la fin. Il y a

véritablement une force directive qui culmine dans les ultimes mesures grâce à l'intégration simultanée des divers thèmes de l'œuvre. La variation est certes un principe compositionnel qui induit la diversité, mais Chausson lui adjoint également une fonction vectorielle par la variabilité -ou monnayage- des durées qui précipite ou modère le temps musical.

Le premier élément constitutif de ce dernier volet apparaît mesure 25 : thème H



**Exemple 54 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op.30, 4<sup>ème</sup> Mvt, mes. 25-28.

Dans la tonalité de *la* mineur avec le second degré abaissé de la sixte napolitaine, ce thème entretient une relation significative avec l'échelle mélodique du premier thème du troisième mouvement. Chausson tisse ainsi un véritable réseau de correspondance avec les groupes thématiques des différents mouvements. Ce lien de parenté ne concerne pas ici la conception dynamique du thème. En effet rythme et phrasé donnent à cette phrase un caractère percutant, qui par ses sauts d'octaves libèrent totalement l'espace musical. Son côté explosif donne d'une certaine manière une indication significative sur la personnalité ou identité de cette dernière partie et nous invite à regarder vers de nouvelles sphères expressives. Si Chausson arrive à créer des affinités entre les différentes idées, il sait aussi les rendre distincts et autonomes et ainsi clairement identifiable. En fait les attributs respectifs vont correspondre

pour une large part à la démarche esthétique dans laquelle ils vont s'inscrire. L'intérêt essentiel de cette séquence réside également dans la mise en scène de l'énoncé thématique qui est très imbriqué avec l'ostinato rythmique. Le cheminement harmonique du premier thème est complètement statique puisque il reste polarisée sur le 1<sup>er</sup> degré de *la* mineur et donne assise et stabilité à la mouvance des lignes qui opposent plans verticaux et horizontaux. Il associe deux logiques différentes l'une plutôt statique et régulière, l'autre dynamique et saccadée. Il y a deux chemins parallèles et coordonnés qui couplés à une grande nuance d'intensité créent une situation de tension. C'est ici la recherche d'un travail d'écriture qui déploie un nouveau degré d'inventivité dans l'élaboration thématique qui met en jeu de manière plus étroite la coopération des voix.

Le deuxième thème, mesure 77 met en place une situation nettement plus contrastée.

**Exemple 55 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op. 30, 4<sup>ième</sup> Mvt, mes.77-81.

Evoqué dans la tonalité de *réb* Chausson évite une nouvelle fois l'attraction sensible tonique, geste compositionnel qui devient dans la construction thématique de cette œuvre une constante. A titre d'exemple on retrouve cette configuration dans le thème C du 1<sup>er</sup> mouvement dont il semble directement dérivé. Les deux groupes thématiques de cette exposition expriment un potentiel d'opposition assez radicale. Chausson adopte ici véritablement la conception dialectique de la forme sonate. Les différenciations sont notables



à plusieurs niveaux de l'écriture. Le dynamisme percutant du thème H s'oppose à la fluidité de ce nouveau thème I. La première énonciation de cette deuxième idée, jouée dans le registre aigu du piano semble ici plus suggestive ou allusive que réelle. L'écriture pianistique l'enveloppe d'un flux de notes qui rend un peu flou sa perception auditive. Son évocation voilée traduit en tout cas, une nouvelle recherche de sonorité voire de timbre. C'est un monde acoustique plus subtil et plus fin que nous présente Chausson. Il y a indéniablement une évolution stylistique qui s'opère dans ces mesures. Si elles préfigurent peut-être par certains aspects la direction que prendra la musique française au début du XX<sup>e</sup> siècle, elles font état en tout cas d'une vision anticipatrice. Elles soulèvent de plus par le manque de discernement de contours mélodiques, certaines ambiguïtés. Est-ce vraiment l'image de cette deuxième idée, ou au contraire une simple illusion ?

Chausson adopte stratégiquement deux mises en scène différentes pour la présentation de son matériau. La première s'effectue graduellement par germination ou gestation, pour atteindre toute sa plénitude alors que la seconde joue sur une représentation ambivalente voire énigmatique. Cependant la progression des événements nous révèle qu'il sort cette dernière progressivement du brouillard dans laquelle il semble l'avoir installée. La mesure 103, chiffre 48 paraît significatif à ce sujet.



**Exemple 56 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op. 30, 4<sup>ème</sup> Mvt, mes.102-108.

Le dessin mélodique est ici nettement plus affirmé. La souplesse et la concentration de la ligne tranchent avec l'amplitude et l'aspect saccadé du thème H.

Que nous indique cette exposition ?

Il est clair que les choix de Chausson ne s'expliquent ici, ni par le hasard de l'inspiration, ni par une attitude simplement expérimentale. On sent au contraire un compositeur qui parce

qu'il propose une solution adaptée et performante, témoigne de son inventivité et d'un sens de la stratégie formelle affirmé. Sa maîtrise technique lui permet d'agir à la fois sur la structure harmonique, la texture, l'intensité, et le rythme, de manière clairement différenciée. Cette constatation permet de dire que l'exposition répond aux exigences demandées. Même si les groupes thématiques de Chausson apparaissent *a priori* comme des entités indépendantes, il est nécessaire pour la cohérence de l'œuvre de créer des liens pour que la cohabitation soit réussie. Chausson résout en partie ce problème par l'écriture avec notamment le procédé de variations ou de métamorphose des schèmes mélodiques.

The image displays a musical score for Example 57, which is a section from Ernest Chausson's *Quatuor en la M* (Op. 30, 4th movement), measures 224-229. The score is written for a string quartet, with four staves. The first system (measures 224-226) shows a piano part with a 'f en dehors' marking and a 'pp' dynamic. The second system (measures 227-229) continues the complex textures. The publisher's information 'E. B. et Cie 471.' is at the bottom.

**Exemple 57 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op.30, 4<sup>ième</sup> Mvt, mes.224-229.

Le mouvement se termine sur l'affirmation péremptoire du thème A du début de l'œuvre, qui prend ainsi une valeur prépondérante et symbolique au sein de ce quatuor puisqu'il vient clore l'architecture. Les événements sont donc de ce fait organisés dans la perspective d'une fin annoncée.

Dans cette œuvre Chausson fait porter son effort sur la qualité rythmique et mélodique des idées, qui constituent l'essence même des transformations. La structure interne des divers mouvements en est considérablement clarifiée et variée. Le matériau thématique de base se prête très bien aux transformations mélodiques et surtout rythmiques que leur fait subir le compositeur, selon le principe de la variation continue cher à Beethoven. Le discours musical semble se dérouler de manière plus spontanée que dans les œuvres antérieures dans lesquelles le développement des idées n'apparaît pas toujours naturel. Le *Trio* semble significatif à cet égard. En effet celui-ci est caractérisé par un abus de chromatismes, des complications harmoniques, des surcharges parfois de la masse sonore, qui portent préjudices à l'équilibre général. Ce *Quatuor* de par son unité d'inspiration et de clarté, nous écarte d'un discours assez exacerbé dans les tensions expressives. La plus grande simplicité des thèmes mélodiques et une meilleure gestion des motifs proposés, donnent une plus grande énergie à cette œuvre. Chausson n'est-il pas à ce moment au tournant d'une nouvelle sensibilité artistique, dont un compositeur comme Debussy a pu faire le meilleur profit.

Arthur Hoérée déclare à ce sujet :

Chausson a sans aucun doute contribué à l'autonomie de notre musique, alors que Debussy a su plutôt lui assurer l'hégémonie<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Hoérée Arthur, "Ernest Chausson", *La Revue Musicale*, op.cit., p. 193.

### III.5 *Quatuor à cordes "inachevé" en Do mineur op.35.*

Ce *Quatuor à cordes* est la dernière œuvre de Chausson que sa mort soudaine l'a empêché d'achever. Cette formation referme la boucle de sa pensée créatrice, cependant on peut s'interroger sur la relation tardive qu'il entretient avec elle. Vincent d'Indy peut donner une réponse partielle à cette interrogation lorsqu'il déclare :

Un quatuor, pour avoir une réelle signification, doit être une œuvre de maturité<sup>77</sup>.

Cependant au delà de cette affirmation qui recouvre une part de vérité et traduit une tendance générale, on constate malgré tout une disparité d'attitude dans l'approche du genre. Il n'en reste pas moins qu'elle s'avère exacte pour la production de Chausson et correspond à celle de son maître César Franck, qui aborde son unique *Quatuor à cordes* à l'âge de 78 ans. Est-ce pour lui la seule référence ?

Le répertoire du genre qui se dresse devant lui à son époque est certes déjà imposant. Cela a pu contribuer à une forme d'inhibition. Cependant il y a également une attirance rapide puisque dès 1881, à l'âge de 26 ans, Chausson s'est intéressé à une transcription partielle pour piano seul de certains quatuors de Beethoven dont les manuscrits sont actuellement disponible à la Bibliothèque Nationale<sup>78</sup>. C'est un corpus de huit fascicules qui concerne :

- 1<sup>er</sup> *Quatuor Adagio*, daté du 13 juillet 1881 à Montbovon
- 2<sup>ème</sup> *Quatuor Scherzo*, daté du 29 juillet 1881 à Montbovon
- 9<sup>ème</sup> *Quatuor Andante*, daté du 17 juillet 1881 à Montbovon
- 13<sup>ème</sup> *Quatuor Cavatine*, daté du 19 juillet 1881 à Montbovon
- 13<sup>ème</sup> *Quatuor Presto*, daté du 17 août 1881 à Montbovon
- 15<sup>ème</sup> *Quatuor Canzona di ringraziamento*, daté du 13 août 1881 à Montbovon
- 15<sup>ème</sup> *Quatuor Andante*, daté du 15 août 1881 à Montbovon

---

<sup>77</sup> Gallois, Jean, "Les quatuors à cordes de l'école de Franck", *Le quatuor à cordes en France de 1750 à nos jours*, ouvrage collectif, Paris : Association française pour le patrimoine musical 1995, p. 120.

<sup>78</sup> BnF : Ms 8838 (1 à 8).



- 17<sup>ième</sup> *Quatuor Lento*, daté du 18 août 1881 à Montbovon

Qu'il les ait admiré ou critiqué, ce recueil prouve qu'il se nourrit de la tradition, pour forger son propre style. Ces transcriptions peuvent également nous permettre de comprendre sa façon de travailler. Même si cette pratique était courante à l'époque, elle traduit une habitude compositionnelle chez l'auteur. On peut constater qu'il en a effectuée une sur sa propre production. Elle concerne le *Quatuor* avec piano en *la* majeur opus 30<sup>79</sup>.

Pour se persuader de ce principe d'écriture, il suffit de se référer au tome XII des *Brouillons*. La page 12 concernant l'esquisse du 2<sup>ième</sup> mouvement du *Quatuor à cordes* fait état d'une écriture pianistique à quatre parties. A partir de la page 15, Chausson en fait une version instrumentale pour quatuor à cordes dans laquelle on ne peut déceler de grandes différences d'écriture. L'expérience se renouvelle à la page 25, mais cette fois ci pour le premier mouvement. Le départ présente deux systèmes d'écritures, l'une pour quatuor à cordes, et l'autre pour piano. Cependant cette dernière se limite ici qu'aux six premières mesures. Il est donc possible de conclure que l'idée musicale se forge apparemment plus naturellement à son instrument qu'à la table.

Globalement les esquisses du *Quatuor à cordes* sont disponibles dans les tomes XII et XIII des *Brouillons*. Le premier mouvement, dont la réalisation définitive est datée du 25 octobre 1898 à Glion, est présent dans les pages 25 à 52 du tome XII. Le second mouvement, daté du 1<sup>er</sup> avril 1899 à Paris, se trouve aux pages 12 à 19 de ce même volume. Le tome XIII contient des pages 2 à 15 le troisième mouvement non achevé, daté au début : les moussets, 24 mai 1899. Chausson interrompt en juin 1899 son esquisse pour aller faire avec sa fille une promenade à bicyclette où il devait trouver une mort subite. Ce mouvement a été complété au bas de la page 13 par Vincent d'Indy dont on reconnaîtra l'écriture à partir d'une petite croix

---

<sup>79</sup> BnF, *Quatuor* avec piano en *la* majeur op.30, réduction pour piano à quatre mains, Paris : Rouart-Lerolle et Cie, (1929) cote : [Fol.Vm<sup>12</sup>a787, 20 pages.

sur la partition. Elle indique la mesure précise où Chausson s'est arrêté. Un feuillet autographe de Gustave Samazeuilh joint à cette page confirme la réalisation de d'Indy. Celle-ci apparaît sans une rature et laisse envisager une bonne connaissance des intentions de l'auteur comme le confirme cette phrase :

Le 3<sup>e</sup> morceau qu'il appelait : *Intermezzo* et qu'il avait fini aux deux tiers, est charmant, assez beethovenien, ce qui a favorisé mon travail d'achèvement [...] Il avait esquissé quelques mesures d'une fin qui était dans l'esprit du final de ma *Symphonie avec piano* de sorte que je n'ai pas eu de peine à me servir de ces éléments pour achever l'oeuvre<sup>80</sup>.

Il est difficile de définir les limites exactes de la participation de d'Indy à la contribution de cette pièce. Il existe des pages 78 à 81 du tome XII des *Brouillons*, une esquisse pour un 4<sup>ième</sup> mouvement. Le manuscrit est actuellement disponible à la BnF, également visible en microfilm, dont les cotes sont les suivantes : Ms 8771, Bob 5396. Ce manuscrit est en partie autographe, 23 pages sont attribuées à Chausson, et 11 à Vincent d'Indy. Celui-ci ayant servi à la gravure, il est édité chez Durand en 1907.

La démarche esthétique entreprise dans le *Quatuor en la* est directement liée à la réussite du *Quatuor à cordes en do mineur*, dernière œuvre du compositeur, restée inachevée à sa mort. C'est désormais au quatuor à cordes que Chausson se confie pour prolonger ces explorations. Cette formation lui permettra de nouvelles expériences et surtout d'aller plus loin dans le domaine de la musique de chambre, car elle lui apportera un autre ordre de complexité, notamment à travers l'indépendance des parties instrumentales.

En généralisant le procédé de la variation thématique dans tous les mouvements du *Quatuor en la*, Chausson donne une impulsion décisive à son esthétique et donc aussi à sa veine créatrice. Les conséquences essentielles sont de soutenir l'intérêt du discours à l'intérieur de chaque mouvement grâce à la présentation toujours renouvelée des idées et de remédier ainsi

---

<sup>80</sup>Lettre du 18 août 1899 à O. Maus in Indy, Vincent d', *Ma Vie : journal de jeunesse : correspondance familiale et intime, 1851-1931*, choix, présentation et annotations de M.d'Indy, Paris : Séguier, 2001, p.601.

aux difficultés du développement thématique qui peuvent apparaître parfois difficiles dans l'art de Chausson notamment, comme nous l'avons souligné dans ses oeuvres de jeunesse. La musique hésitante du *Trio* semble significative à cet égard. Par les nombreuses transpositions et duplications thématiques, la trajectoire musicale se brise dans son élan, la musique connaît à ce moment quelques égarements.

L'art de la variation va permettre à Chausson de régénérer son langage et son style. Ce *Quatuor* atteste d'une évolution parvenue à son plus haut niveau. La tendance esthétique est orientée à présent vers des lignes pures et très souples qui interviennent avec beaucoup d'aisance et de naturel et un plus grand équilibre entre les quatre parties. Dès les premières pages, ce sens aigu du dialogue apparaît, avec une utilisation importante de la tessiture propre à chaque instrument qui confère à l'ensemble une nouvelle sonorité. L'enchevêtrement de la texture musicale est catalysé par l'ensemble des protagonistes. L'aspect singulier de ce *Quatuor* marque à sa façon un jalon nouveau vers la conquête d'un art épuré et suggestif. La libération d'un nouvel espace pour le discours évite les épanchements trop lyriques et favorise l'expression méditative. L'œuvre de ce fait, épouse manifestement les idées du mouvement symboliste.

Chausson apparaît dès lors comme une identité musicale singulière et réussit à faire une synthèse de ses diverses influences. N'en a-t-il pas le pressentiment lorsqu'il écrit à Mathieu Crickboom, le dédicataire de l'œuvre les phrases suivantes :

En ce moment je travaille pour toi, à un quatuor à cordes [...]. Je crois que ce n'est ni Franck, ni d'Indy, ni Debussy, mais je crains que ça ne ressorte un peu directement de Beethoven. Enfin, celui-là, on est si sûr de ne pas lui ressembler vraiment, qu'il n'y a peut être pas grand mal à en ressortir un peu.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup>Lettre n° 227 du 12 juillet 1898 à Mathieu Crickboom in Chausson, Ernest, *op.cit.*, p.477.

## 1<sup>er</sup> Mouvement

Introduction : <i>Grave</i> 33 mesures	Thème générateur : mesure 1 en <i>do</i> mineur
Exposition : <i>Modéré</i> 76 mesures	Thème A : mesure 34 en <i>do</i> mineur Thème B : mesure 72 en <i>do</i> majeur
Développement : 106 mesures	Thème générateur : mesures 110 à 119 Thème A : mesures 120 à 165 Thème B : mesures 166 à 215
Réexposition : 82 mesures Développement terminal : 24 mesures	Thème : A mesure 216 Thème B : mesure 261
Coda : 41 mesures	Mesures 298 à 324

**Introduction :** Grave à 4/4- Modéré à 2/2 en *ut* mineur

Chausson fait ici le choix d'une introduction pour le début de ce *Quatuor à cordes*. Elle sert de préparation au mouvement initial et expose l'idée mère ou génératrice de l'ensemble de l'œuvre.

Dès la première mesure le thème cyclique X calme, expressif, assez sombre part du registre grave du violoncelle.

Grave

1<sup>er</sup> VIOLON

2<sup>d</sup> VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

The musical score is for a section in 4/4 time, marked 'Grave'. It features four staves: 1<sup>er</sup> VIOLON, 2<sup>d</sup> VIOLON, ALTO, and VIOLONCELLE. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure shows the Violins and Alto playing a half note, while the Cello plays a half note. The second measure shows the Violins and Alto playing a half note, while the Cello plays a half note. The third measure shows the Violins and Alto playing a half note, while the Cello plays a half note. The fourth measure shows the Violins and Alto playing a half note, while the Cello plays a half note. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The Cello part has a 'marqué' marking.

**Exemple 58 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op.35, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.1-4.

Il ébauche plus ou moins consciemment les deux thèmes A et B de ce premier mouvement. Cette séquence apparaît comme une sorte de réservoir d'informations musicales qui ne sont pas encore réellement activées. Son expression méditative et réflexive nous indique le sérieux avec lequel Chausson aborde le quatuor. La première mesure bâtie sur un accord parfait mineur avec sixte ajoutée, constitue une sorte de référence ou d'invariant, que l'on retrouvera fréquemment sur la totalité du quatuor (*do-mib-sol-lab*). Cette harmonie représente le matériau de base sur lequel va s'appuyer Chausson. Le motif générateur introduit également les intervalles structuraux du mouvement. La tierce, la quinte, et la sixte vont conditionner l'écoute du discours, de la simple allusion jusqu'à l'affirmation intégrale.

Cet élément s'élève graduellement en trois périodes successives avant de redescendre quelque peu en marquant une hésitation de caractère expressif et de se transformer en un dessin d'accompagnement ondulant et souple.

Celui ci sert alors de contre-chant ornemental à la reprise de l'idée génératrice par le premier violon (mesure 9).



**Exemple 59 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op. 35, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 9-11.

Cette séquence permet d'observer que ce contre-chant est à nouveau basé sur l'accord parfait mineur avec sixte, qui apparaît ainsi sous-jacent dans la structure. Cette harmonie constitue avec le thème X une composante essentielle qui sous tend véritablement l'écriture.

Le motif secondaire exposé ici au violoncelle et l'idée génératrice circulent avec souplesses d'un pupitre à l'autre dans un flux continu. Cette continuité caractérisée par une raréfaction de silences et de respirations, dans un élargissement des registres, évite toutes formes de contrastes et nous conduit vers une nouvelle conception du temps et de l'espace musical dans la musique de chambre de Chausson.

Une voie est peut être ouverte pour un renouvellement du langage et nous libère progressivement d'une esthétique dramatisante excessive. L'idée initiale se modifie continuellement au cours de la progression de l'introduction et n'apparaît que très rarement de manière semblable (sauf mesures 9 et 23). La texture polyphonique reste dense, mais les lignes s'enchaînent souples avec une circulation plus mobile des deux principaux motifs. Il n'y a pas d'interférence entre eux, mais au contraire des échanges qui en se prolongeant l'un dans l'autre forment de longues phrases. Leurs attributs respectifs nettement différenciés permettent une meilleure individualisation des parties. Les instruments sont ainsi mieux personnalisés, ce qui permet d'équilibrer le statut de chacun.

Ces premières mesures sont une période de gestation de l'œuvre.

Modéré

Après une suspension surgit mesure 34 le thème A qui exploite la substance du thème cyclique X.



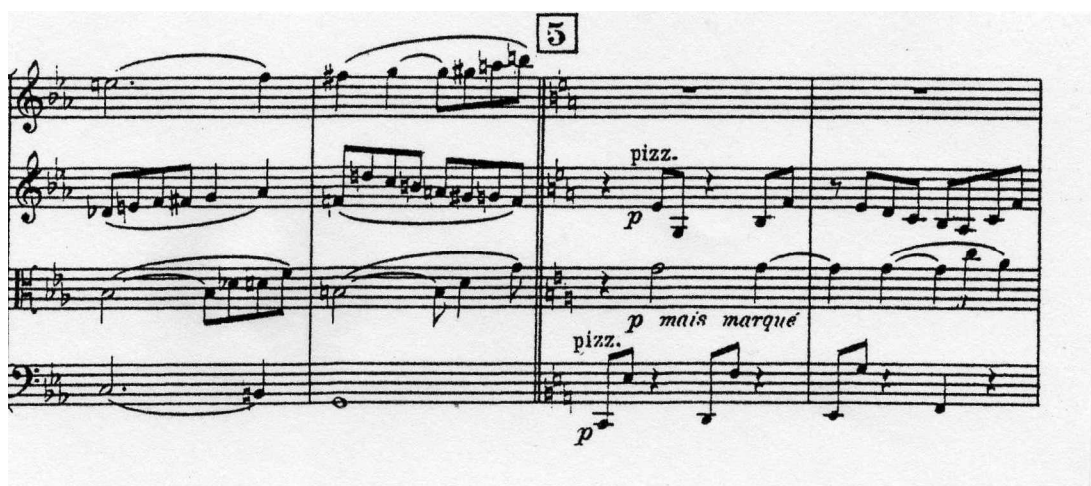
Exemple 60 : Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op. 35, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 34-41.

Sa courbe mélodique longuement étirée, s'inscrit dans un ambitus d'octave avec une prédilection pour l'intervalle de tierce adoptant ainsi la morphologie extérieure du thème générateur. La tête du thème utilise les notes de l'accord mineur avec sixte majeure ajoutée, faisant ici clairement référence à l'idée génératrice. Elle se présente ici comme le noyau central de cette exposition. Chausson adopte cependant quelques modifications, puisque du point de vue mélodique, il utilise l'échelle du mode de *ré* sur *do*. Même si les composantes de l'architecture entretiennent des relations étroites entre elles, l'inventivité de Chausson permet de les identifier distinctement. C'est un constant renouvellement de l'écriture auquel on assiste, à partir d'un schéma originel. Les transformations affectent les divers paramètres musicaux. Cette couleur modale du thème A avec l'utilisation du *la* bécarré, son énoncé plus



volubile, apportent un certain éclaircissement par rapport au mouvement liminaire. Le changement de métrique, le resserrement agogique de A, nous éloigne de la relative torpeur de l'introduction. La mise en scène des différents constituants donne un sens à cette musique et met en place un type d'action musicale.

Le thème B, en *do* majeur est exposé à l'alto mesure 72, il contraste en partie avec A par sa concision.



**Exemple 61 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op. 35, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 70-73.

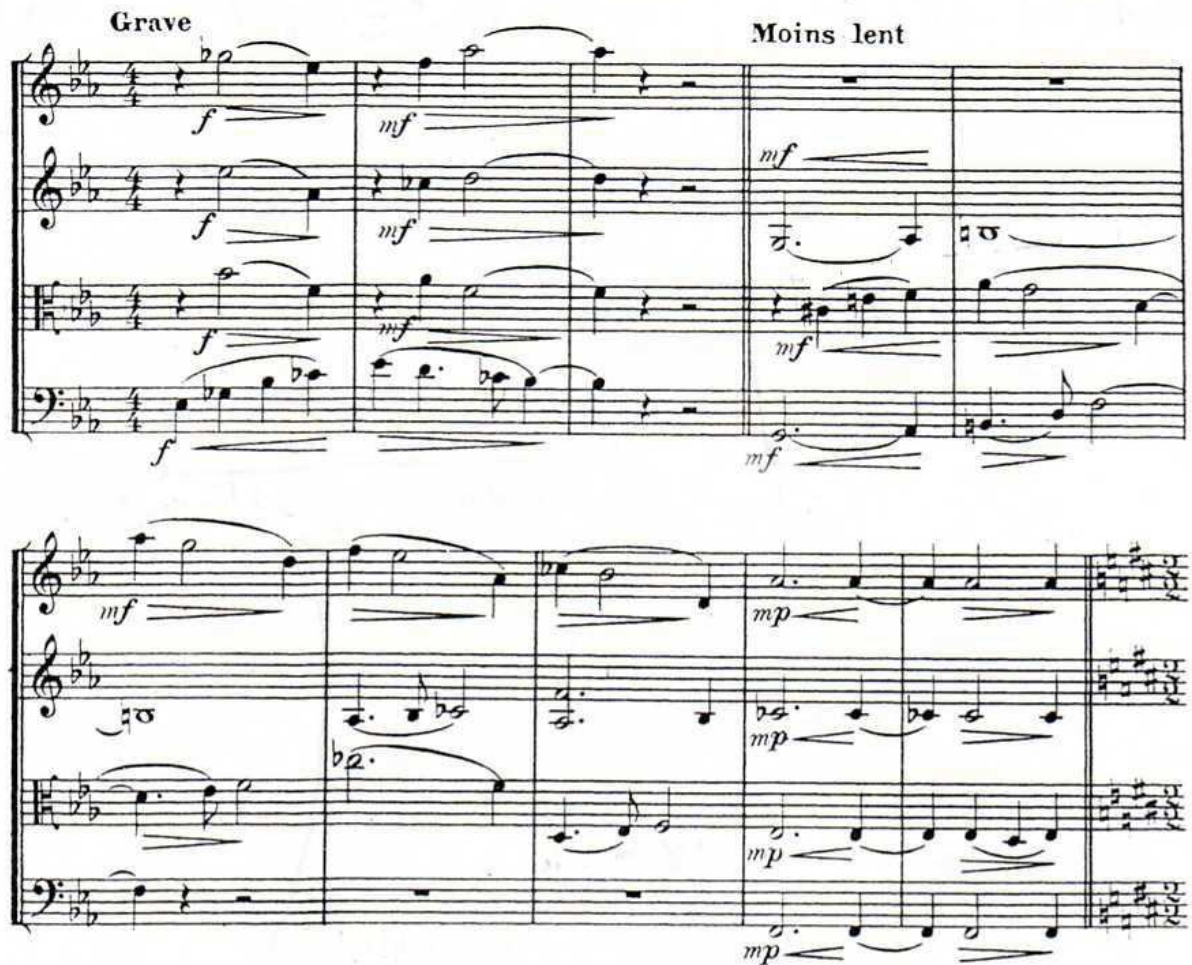
C'est le choix de la forme sonate bi thématique qui gère le contenu expressif de cette exposition. Chausson s'appuie sur un modèle dont il connaît parfaitement les règles, mais son exigence intérieure le conduit à le réévaluer. Il explore des solutions adaptées aux conditions spécifiques de l'œuvre qu'il écrit. La zone tonale de cet épisode secondaire se fait dans le ton homonyme du ton générique. Le ton principal s'éloigne ici de la dominante ou du relatif, ces deux tons extrêmes qui constituent la relation dynamique d'une exposition traditionnelle. Ce geste compositionnel a tendance à affaiblir les contrastes. C'est une autre forme d'opposition que nous propose Chausson. La modulation éloignée a plus en ce lieu un effet de couleur. Le parcours tonal n'a plus la même force attractive que l'on pouvait lui attribuer dans les époques antérieures. Chausson nous ouvre une autre perspective.

De plus ce second élément repose au début sur l'accord parfait de tonique majeur et utilise dans son profil mélodique la quinte et la sixte majeure (la dernière note de l'alto). La



construction interne du mouvement repose donc sur cet accord parfait avec sixte, sur lequel Chausson effectue diverses variantes. Sa présence récurrente établit une corrélation évidente avec les différents constituants de l'exposition. Il n'en reste pas moins que ce groupe secondaire reste clairement identifiable, mais les intentions de Chausson se focalisent sur d'autres critères. Les différenciations se font notamment au niveau de la texture qui se présente plus ténue et plus légère que la section A. L'entrée de B, à l'alto est soutenue par l'utilisation de pizzicati, mode de jeu qui allège l'intensité sonore. L'accompagnement à la première mesure du chiffre 5 est partagé entre le violoncelle et le second violon. La ligne musicale se fait sous forme de relais entre les deux instruments, ce qui implique une plus grande commutativité. Ces échanges rapides de motifs affaiblissent également la densité. Cela contribue à apporter mobilité et dynamisme au discours, dans lequel le jeu d'écriture n'est pas absent. L'énoncé des deux groupes thématiques de ce premier volet se différencie plus par l'environnement que par une caractérisation affirmée.

Un rappel du mouvement liminaire sépare l'exposition du développement mesure 110 et voit resurgir le thème générateur.



**Exemple 62 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op.35, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 110-119.

Ce dispositif met clairement en place le rôle que peut accorder Chausson à l'introduction. Placée ici à un endroit significatif de l'articulation de la forme, elle sert par ces rappels à structurer et unifier le premier mouvement. Cette section intercalaire est également un moyen pour Chausson de briser l'élan expressif de l'architecture. Ce repli stratégique place l'auditeur dans une situation d'attente. L'impact auditif est d'autant plus important puisqu'il établit par le changement de mesure, une modération du tempo. Cette espace musical de dix mesures peut correspondre à un moment réflexif ou de méditation qui nous ramène à l'interiorité et la gravité du sujet. Cette séquence propose une autre perspective pour l'organisation de la forme. Même si l'auteur s'inspire d'un modèle de base, son illustration n'apparaît pas stéréotypée. Le changement rapide de métrique et de tonalité permet de juxtaposer des

éléments de nature différente et de circonscrire la progression des événements. Cet ordonnancement fait état de la grande habileté et de la maîtrise technique du compositeur.

Le développement mesure 120 utilise tous les éléments précédents en les variant, ce qui permet de rendre compte de la productivité du travail de l'écriture.

The image shows a page of a musical score for Ernest Chausson's *Quatuor inachevé*, measures 164-173. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 10 is marked with a box containing the number 10. The first system shows the beginning of the development, with dynamic markings like 'f' and 'mf'. The second system continues the development, with dynamic markings like 'mf' and 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

**Exemple 63 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op. 35, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 164-173.

Ces mesures de la partie centrale proposent une illustration d'un travail thématique qui repose sur le matériau de base du mouvement. Le compositeur isole certains motifs d'un thème qu'il combine et place dans un environnement inhabituel, afin de les inscrire dans une autre logique discursive. C'est au début, dans un principe de fragmentation, l'incipit du thème A qui circule de voix en voix soumis ainsi à des répétitions mais également à des transformations. Au chiffre 10, cette cellule est reprise par le premier violon et par le violoncelle en mouvement

contraire selon un processus d'augmentation, en dilatant les durées. Les quatre voix évoluent maintenant de manière homorythmique et adoptent ainsi une procédure fusionnelle de l'écriture. Cette fusion sera très vite interrompue par l'arrivée du thème B pris en charge par l'alto qui retrouve ainsi une nouvelle personnalisation. L'enchaînement et la juxtaposition des deux motifs se fait naturellement et met en évidence la finesse d'articulation du travail compositionnel. Ce passage révèle diverses dispositions et modalités témoignant d'une part de l'équilibre des attributions de chaque voix et de leur flexibilité, et d'autre part de la translation des parties et des motifs. C'est une séquence où s'exerce la maîtrise technique du compositeur, son aptitude à combiner des éléments différents qui permet de dessiner une progression d'ensemble. Ce développement présente dans sa globalité une certaine vitalité et efficacité dans la gestion et exploitation du potentiel thématique. Cette dynamique permet au discours d'évoluer selon une ligne de force qui se place dans une perspective d'intensification progressive. La tension de cette musique nous dirige vers un but pressenti qui trouvera son aboutissement et épanouissement dans le troisième volet de la structure.

La réexposition (mesure 216) apporte quelques transformations qui nous conduisent à une plus grande intensité expressive. L'organisation générale se réfère aux événements précédents, notamment avec ceux de l'exposition, mais les modifications apportées tendent à réinterpréter cette musique. Cette dernière partie libère les forces latentes, exacerbe les tensions jusqu'à un point névralgique que l'on peut situer juste avant la coda mesure 294 :



21

un peu retenu

21

*dim.*

*mf*

*dim.*

*mf*

*dim.*

*p*

*dim.*

*p*

**Exemple 64 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op. 35, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.294-299.

L'état de tension est porté ici à son paroxysme. Le discours est de ce fait tendu vers une culmination finale qui correspond à un moment où toutes les énergies accumulées jusque là vont pouvoir se libérer. Ces mesures cristallisent à la fois une tendance à l'exacerbation qui débouche progressivement sur un sentiment d'apaisement. Le début de la séquence voit évoluer les instruments dans les registres extrêmes. Les parties de violons s'immobilisent dans les aigus sur un motif répété dans un flux irrépressible de doubles croches, qui procure une situation à la limite de la saturation auditive. Leur espace musical paraît complètement bloqué ce qui accentue ce moment de perturbation et de crise. Cela traduit également une sorte de sentiment de malaise qui appelle un désir de résolution. Cet énoncé violonistique est opposé à l'alto et au violoncelle qui diffèrent dans les attributs mélodico rythmiques. Cette confrontation hétérogène de texture renforce l'instabilité. Bien que la polyphonie soit touffue

avec une superposition permanente de lignes principales et secondaires les parties restent nettement individualisées. Un nouvel espace sonore se libère avec une utilisation extrême des registres qui entraîne une tension maximale, qui ne trouve sa résolution que dans la réapparition du thème générateur.

La coda qui intervient au chiffre 21 nous conduit finalement à une libération. On voit apparaître le thème X en augmentation rythmique par rapport à son état initial dans l'introduction. Cette dilatation ou extension thématique nous projette dans un univers plus serein. Ces dernières mesures tranchent avec la frénésie précédente qui permet de retrouver un certain équilibre. Chausson ne cesse en fait de transformer ou déformer son matériau de base pour lui faire dire chaque fois quelque chose d'intense, afin de souligner ses intentions expressives. Par ce procédé, la coda acquiert un statut singulier, dépassant le cadre des seules fonctions conclusives. Elle contribue fortement à l'expression de la signification esthétique du mouvement. La plénitude qu'elle apporte, permet de retrouver une certaine stabilité. Les dernières mesures nous renseignent sur le rôle de cette dernière partie :



**Exemple 65 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op.35, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 329-338.

Chausson termine son mouvement de manière symétrique puisqu'il réintègre dans ces ultimes mesures le thème X énoncé dans sa forme originelle. Il referme la structure et lui confère ainsi un aspect circulaire. La cohabitation du procédé cyclique et de la forme sonate induit une conception architecturale singulière. Ce rappel nous conduit à penser que cette coda se révèle non seulement comme la fin du mouvement mais aussi comme son but. Ce lieu s'exprime dès lors dans une perspective esthétique qui peut être celle de l'accomplissement. Seul l'environnement thématique se distingue des mesures initiales. La particularité réside ici dans l'énoncé du thème X qui se fait tout d'abord dans les aigus de l'alto qui culminent sur le *do* au dessus de la portée en clé de *sol*. Cela n'est peut être pas la limite supérieure de l'instrument mais il en constitue tout au moins les extrémités. Rien dans l'écriture de Chausson n'apparaît vraiment innocent, l'exploitation de cette tessiture instrumentale ajoute un effet de timbre et de couleur significatif. Il y a une perception et utilisation d'un paramètre musical

caractéristique, qui ne cessera dans les années à venir de se développer. Peut on y voir une vision anticipatrice de la part de Chausson ? C'est en tout cas à la fois une meilleure personnalisation de l'instrument et caractérisation du thème X. Ce dernier est pris ensuite en charge par le violoncelle qui démarre sur la limite inférieure de l'instrument. Il y a une volonté de mise en valeur de l'instrument et du texte.

Puis la musique s'en va discrètement, permettant de laisser place à l'atmosphère « Très calme » du mouvement suivant. Cette coda témoigne d'une stratégie bien spécifique. C'est la conception d'un compositeur exigeant, qui, au-delà des modèles sur lesquels il s'appuie, est amené à trouver des solutions adaptées à ses nécessités intérieures dans le but de servir des intentions expressives précises.

## **2<sup>ème</sup> Mouvement**

Ce mouvement lent adopte la forme lied, qui alterne suivant les sections une expression apaisée avec une inspiration mélodique plus lyrique. Les possibilités de contraste de la structure s'inscrivent ici dans une progression naturelle qui se caractérise par des tensions dramatiques cependant plus modérées que dans le mouvement précédent. Sa présence dans l'œuvre établit à la fois un rééquilibrage et permet de mettre en place de nouveaux objectifs esthétiques. Il est le centre d'où rayonne la vie émotionnelle de cette composition. Il traduit de ce fait la diversité des sensibilités et des préoccupations intérieures du compositeur. Sa position médiane implique de nouvelles exigences personnelles, mais également de nouveaux enjeux dans cette structure à grande échelle.

Quelle conception nous en propose Chausson ?



Les différentes parties peuvent être schématisées de la façon suivante :

Section A (39 mesures)	Mesures 1 à 39 : début en <i>lab</i> majeur
Section B (62 mesures)	Mesures 40 à 101 : début en <i>lab</i> mineur
Section A' (17 mesures)	Mesure 102 à 118 : en <i>lab</i> majeur
Coda (14 mesures)	Mesures 119 à 132

Le début en *lab* majeur de ce mouvement se fait par une courte introduction suivie du thème A, mesure 5.

II

Thème A

**Très calme**

1<sup>er</sup> VIOLON

2<sup>d</sup> VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

**Exemple 66 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op.35, 2<sup>ième</sup> Mvt, mes. 1-8.

Enoncé, une première fois, par le premier violon, ce thème se déploie graduellement en deux temps, tout d'abord sur un ambitus de sixte -mesures 3 et 4-, puis se stabilise mélodiquement dans le second système, sur un intervalle de quinte. La ligne mélodique de ce thème ne se déplace que dans un espace vertical conjoint, et n'utilise qu'un seul intervalle disjoint : la tierce. Ces trois intervalles représentent des éléments structurels de l'œuvre. Leur importance a déjà été évoquée précédemment, au moment de la présentation de la première mesure du *Grave* initial, la tierce au violon 1, la quinte au violon 2 et à l'alto, pendant que le violoncelle énonce les premières notes du thème générateur X, sur un ambitus de sixte. Chausson établit ainsi des liens intervalliques pour le réseau thématique de l'œuvre. Il s'éloigne de cette façon des affinités mélodico-rythmiques et se rapproche peut être ainsi, de certaines conceptions beethovéniennes pour l'unité de l'oeuvre.

L'évolution de ce thème, dégage à la fois contrôle et liberté. Sa construction sur une carrure de deux mesures traduit une certaine rigueur et équilibre, mais l'intérieur de chacune d'elles présente une certaine instabilité par le manque d'appui rythmique. C'est une écriture à la fois maîtrisée mais pas figée, et montre un compositeur en pleine possession de ses moyens. La nature des lignes devient avec le temps, par une plus grande recherche rythmique plus animées et plus diversifiées. L'environnement thématique montre aussi une grande mobilité. Les parties accompagnatrices sont le plus souvent désynchronisées avec des motifs qui circulent les unes dans les autres dans un esprit de continuité (violon 2 et alto). Les voix sont en constante évolution et évitent tous effets stéréotypés. L'apparente stabilité du violoncelle par ses motifs récurrents se trouve également légèrement modifiée. La souplesse et l'autonomie de langage de chacun des instruments, manifestent une maîtrise aiguë de la conduite des voix mais surtout la finesse d'écriture qui évite manifestement la facilité gratuite. Cette indépendance relative participe cependant à une réalité expressive commune qui

contribue à une atmosphère moins palpable par le refus d'agencement systématique. Cela peut dérouter une oreille habituée à des repères plus classiques. Il se dessine peut être à travers la sensibilité de Chausson une recherche esthétique différente.

C'est dans le ton homonyme qu'intervient le thème B à la mesure 40.

**Exemple 67 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op. 35, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes. 37-44.

La partie centrale B s'éloigne de la sérénité de la première section et rentre dans un processus d'intensification, car le principe de tension et dramatisation restent encore bien présent dans la musique de Chausson. Ce deuxième thème en *lab* mineur est pris en charge par l'alto. Chausson entretient toujours des liens très étroits dans l'ensemble du réseau thématique de l'œuvre. En effet les quatre premiers sons développent l'incipit du thème générateur X par mouvement contraire. Il s'articule autour de grands intervalles, témoins d'une expression plus lyrique. Cette phrase tend à s'allonger et rend les contours plus flous. La régularité rythmique

et la symétrie n'ont ici plus aucune signification ce qui contribue à percevoir difficilement le cheminement. Par ses nombreuses liaisons, cette mélodie semble déliée de toute métrique et dilue la pulsation temporelle. Ces éléments structurels constituent certes une évolution stylistique, mais également une expressivité plus intense, permettant une situation de contraste par rapport à la section précédente.

Le thème B présente une certaine malléabilité comme en témoigne l'exemple suivant :



**Exemple 68 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op. 35, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes. 57-60.

C'est l'incipit du thème qui apparaît respectivement au premier et second violon dans la deuxième et troisième mesure. Cette variation ne cherche pas à ressembler au thème précédent, mais elle construit à partir de lui une diversité de paysages sonores dans le but de traduire une réalité expressive spécifique. La particularité réside ici dans la juxtaposition successive d'une mesure binaire et ternaire. Cette innovation ou expérimentation présente une volonté de s'affranchir de la métrique. L'incursion fugitive de cette mesure à quatre temps témoigne de la pensée exploratoire de Chausson. Elle prouve qu'il sait rendre adaptable son langage à des intentions précises dans le but de servir sa sensibilité. Le léger ralentissement (noire = noire pointée), apporte une inflexion particulière et donne du relief à la phrase musicale. Il l'a fait ressortir et soutient ainsi l'attention de l'auditeur. Le retour à la mesure

ternaire donne cependant un sentiment d'instabilité que provoque la nouvelle accélération. Ce jeu de vitesse sur un laps de temps très bref fait perdre les appuis rythmiques. La désynchronisation du second violon avec les parties graves dilue complètement la pulsation. Le manque de points de repère rend cette musique complètement impalpable. Cette séquence dont le déroulement du temps est sans cesse renouvelé nous plonge dans un monde insaisissable. On est ici porté par l'univers sonore qui devient plus suggestif. Ce travail sur la fluctuation temporelle trouvera des correspondances dans la musique française à venir, notamment si l'on songe à celle de Debussy. Il y a en tout cas dans ces mesures une perception moderne qui ouvre de nouveaux horizons esthétiques.

Globalement, dans les différentes parties de ce mouvement, un thème unique se répète et évolue en formant une sorte de mélodie continue qui circule entre les quatre instruments sous des présentations différentes. C'est une musique à la recherche de nouvelles solutions, qui brouille et transcende manifestement les références traditionnelles.

### **3<sup>ème</sup> Mouvement**

Le compositeur est mort accidentellement avant d'avoir achevé ce troisième mouvement. Celui-ci devait théoriquement occuper la place d'un *scherzo*. La consultation des pages 78 à 81 du tome XII des *Brouillons* permet d'affirmer qu'il envisageait un final après celui-ci. Vincent d'Indy a proposé à la famille de Chausson de terminer le mouvement. Longtemps hésitante, comme le déclare Jean Gallois dans son ouvrage<sup>82</sup>, Madame Chausson finit par se laisser convaincre de la nécessité d'achever le troisième mouvement pour des raisons d'exécution et d'édition. Il est évident que cette situation quelque peu exceptionnelle soulève quelques interrogations au niveau de la forme d'autant plus que Vincent d'Indy déclare :

---

<sup>82</sup> Gallois, Jean, *Ernest Chausson, op.cit.*, p.519.

Je me suis arrangé (d'après les notes de mon pauvre ami) pour que ce morceau prenne l'aspect d'un *Final* en sorte que l'œuvre paraîtra complète et n'aura pas l'allure d'une œuvre inachevée ce qui nuit toujours à l'intérêt et à l'exécution<sup>83</sup>.

Le fait que Vincent d'Indy veuille lui donner une allure d'un *final* rend la perception de l'architecture délicate, en effet le mouvement commence en *fa* mineur et se conclut en *do* majeur. La forme qui aurait probablement été celle d'un *scherzo* ne correspond plus à ce schéma. Vincent d'Indy s'en explique de la façon suivante :

Il est probable, comme ce mouvement devait tenir lieu de *scherzo* (bien qu'il ne soit pas en forme *scherzo*) que le compositeur avait l'intention d'écrire un finale restaurant l'harmonie à la tonique de l'œuvre.

Ayant entrepris de compléter ce quatuor inachevé, afin d'en rendre possible l'exécution, j'ai pensé ne pas violer les idées de mon ami défunt en terminant ce mouvement, commencé à la sous dominante par un retour à la tonalité principale de l'œuvre. Utilisant donc quelques indications très rapidement esquissées par le compositeur, j'ai reconstruit dans la tonalité d'*ut* majeur ce que Chausson aurait probablement écrit en *fa* majeur s'il avait eu un finale derrière. Si c'est une erreur, j'en porte l'entière responsabilité<sup>84</sup>.

L'architecture est ici hybride, et la complexité qu'elle dégage ne permet pas de l'assimiler à une quelconque forme standardisée. Diverses interprétations sont possibles, mais aucune n'appartient à un schéma préétabli. Cela peut correspondre à une déformation ou extension d'une forme sonate ou d'un *scherzo*, mais l'agencement des éléments formels n'obéit à aucune contrainte et l'on ne peut tirer de conclusions qui fassent office de règle. En pratique on peut déclarer que c'est la musique qui engendre sa propre forme et que celle-ci n'appartient qu'à elle-même. Cette problématique d'application ou de déformation des modèles, ne gêne cependant en rien l'attention particulière que l'on peut accorder à la gestion de l'unité mais aussi à la recherche de l'équilibre et des symétries comme le démontre le schéma suivant :

---

<sup>83</sup> Indy, Vincent d', *Ma Vie : journal de jeunesse : correspondance familiale et intime, 1851-1931*, op.cit., p.601.

<sup>84</sup> Indy, Vincent d', "Chausson", *Dictionnaire Encyclopédique de la musique de chambre*, op.cit., p.288.

Section A : 83 mesures	Thème A1 : mesure 6 <i>fa</i> mineur Thème A2 : mesure 37 <i>fa</i> mineur Thème A'1 : mesure 74 <i>fa</i> mineur
Section B	Thème B1 : mesure 84 <i>mi</i> majeur Thème B2 : mesure 123 <i>sib</i> majeur Thème B'1 : mesure 137 <i>mi</i> majeur
Section A'	Thème A1 : mesure 173 <i>fa</i> mineur Thème A2 : mesure 195 <i>do</i> mineur
Section B'	Thème B1 : mesure 244 <i>do</i> majeur Thème B2 : mesure 266 <i>do</i> majeur
Coda	<i>Do</i> majeur : mesure 282

L'ordonnancement des différentes composantes de ce mouvement se déroule dans une certaine logique qui se fait selon un principe de répétition et de juxtaposition de structures. Contrairement au mouvement précédent qui favorisait l'écriture mélodique, celui-ci se focalise sur la dimension rythmique qui donne à cette musique une grande vitalité et dynamisme comme en témoignent ces mesures d'introduction.



Gaument et pas trop vite (♩ = 132)

1<sup>er</sup> VIOLON

2<sup>d</sup> VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

**Exemple 69 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op. 35, 3<sup>ème</sup> Mvt, mes. 1-10.

L'énoncé de ce premier thème en *fa* mineur, offre un jeu ludique de l'écriture. Celui-ci, de caractère incisif et dansant, dans une métrique à 3 temps rentre en tout cas dans l'esprit du *scherzo*.

C'est ici le rythme trochaïque qui donne toute l'impulsion à cette séquence. Si l'on examine les différentes interventions des instruments, il est intéressant d'observer que le discours se structure verticalement à travers la complémentarité des voix. C'est à la fois l'indépendance et la fusion qui transparaît dans l'évolution des intervenants. Certains motifs comme celui du violoncelle, mesure 1, mettent en place de manière significative les intervalles névralgiques de tout le mouvement et du quatuor dans son ensemble. Sa ligne mélodique construite sur une



seconde et des tierces développe par mouvement rétrograde, l'accord parfait mineur et sa sixte ajoutée. C'est ici un rappel implicite de l'idée génératrice qui se fait plus par liens intervalliques que par affinités motiviques. La sixte se présente également fréquemment dans ces mesures. Elle se retrouve par sauts bondissants dans l'introduction des deux premiers violons, mais également dans l'ambitus de la première intervention de l'alto. L'énoncé liminaire de chaque instrument contribue immédiatement à la cohésion et l'unité de ce « *scherzo* » mais aussi à l'œuvre dans sa globalité. Les oppositions de lignes ascendantes et descendantes de la fin du premier système cultivent l'espace musical mais surtout renforcent et révèlent un intense potentiel expressif et dynamique. Les accentuations de l'alto dans le second système sur les parties faibles du temps dilue la pulsation, mais son incursion décalée contribue à l'aspect fusionnel du groupe. Ce passage met en scène un véritable mécanisme d'horlogerie où chaque détail semble essentiel pour le fonctionnement du tout. C'est la fine imbrication des cellules et intervalles dans leur association et/ou leur échange entre les quatre voix qui fait la qualité de cette musique.

A la mesure 37, c'est un deuxième élément thématique qui intervient :

The image shows a musical score for four staves, likely Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The score is for measures 36-40 of the 3rd movement of Chausson's Quatuor inachevé op. 35. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in red ink are present, including '5<sup>te</sup>' and '3<sup>cc</sup>'. The score is numbered 1 through 6 at the bottom.

**Exemple 70 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op.35, 3<sup>ème</sup> Mvt, mes. 36-40.

L'énoncé A2 apparaît plus statique que le précédent. Construit sur deux fois deux mesures, d'un antécédent et d'un conséquent, il est également beaucoup plus concis. De nature symétrique, il dégage une relative simplicité. Il se rapproche par sa structure répétitive des musiques populaires, et le rattache à l'esprit du scherzo. Même s'il utilise certains attributs de A1, avec notamment le rythme trochée qui lui donne une certaine vitalité, il se différencie par sa stabilité. L'exploitation de l'espace n'est pas identique, et permet à Chausson de déployer une autre inventivité d'écriture basée sur le principe de la répétition. Celui-ci donnera lieu dans le courant du texte à des transformations notamment rythmiques. L'énergie que celles-ci suggèrent, revitalise le discours. C'est un autre enjeu technique qui se met en place. Ces mesures gardent une certaines préférences pour l'intervalle de tierce, quinte et sixte, intervalles structurels de l'œuvre. Par ces constituants, Chausson crée un lien organique évident. La complémentarité des voix, fait intervenir un flux continu de doubles croches sur l'ensemble des quatre mesures. Chausson modère ainsi la relative indépendance des voix en les faisant participer toutes ensemble à la réalité expressive. C'est ainsi un autre environnement que nous propose l'auteur, qui a une capacité notoire à diversifier ses paysages sonores.

Ce principe de la répétition s'applique à différents niveaux d'articulation du discours. L'exemple suivant qui correspond à l'entrée de B1 apporte une autre configuration.



**Exemple 71 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op.35, 3<sup>ème</sup> Mvt, mes. 84-93.

Si l'on consulte la page 59 du tome XII des *Brouillons*, une esquisse de ce thème est évoquée dans la tonalité de *mib* majeur. La réalisation définitive se fait ici en *mi* majeur. Quelles sont les motivations de Chausson qui ont pu guider ce choix ultime ?

L'instauration de la modulation en *mi* majeur peut s'expliquer par le changement de statut du système tonal de cette fin de siècle. Celui-ci n'a plus la même fonction gravitationnelle que l'on pouvait notamment observer à l'époque classique. On s'écarte de la tension qui peut être traduit par une opposition tonale qui s'effectue généralement dans l'orbite des tons voisins. Ce qui compte apparemment pour Chausson, c'est l'utilisation d'une tonalité la plus éloignée possible du ton originel de *fa* mineur. Cependant le changement au demi ton établit une frontière très tenue entre les deux tonalités, la limite de la démarcation est à peine perceptible. Chausson dissout les charnières de l'articulation. L'utilisation séculaire du système tonal est ici perturbée. Il n'apparaît plus comme un cadre structurel acquis, et devient adaptable à des

fins expressives. L'éclairage de cette modulation est très nuancé, c'est un effet de couleur qui se fait ici en demi teinte et nous projette dans un univers plus suggestif. Une nouvelle esthétique se dessine, est-ce peut être un balbutiement de la modernité ? Cette gestion du parcours tonal permet d'établir de nouvelles priorités compositionnelles, d'autres paramètres interviennent. En effet Chausson oscille dans cette séquence entre absence et présence de cadre qui ne déstabilisent pas complètement l'auditeur. Le changement de métrique est un point de repère significatif. Le changement de mesure du 3/8 au 2/4, crée une impression de rupture qui favorise le sentiment de distanciation par rapport au volet précédent. Le contraste thématique devient également un élément déterminant. L'introduction de B1, fondée en partie sur un principe de répétition, alterne symétrie et dissymétrie. La première est évoquée par la duplication mélodico rythmique du premier motif. Cependant ce systématisme se trouve très vite déstabilisé par l'adjonction à la fin du système de liaisons sur les barres de mesure. Cela place l'auditeur dans une situation à la fois de confort et d'inconfort. Chausson joue sur les sensations d'attendu et d'inattendu. Cette musique dégage une certaine ambivalence entre le palpable et le flou. La répétitivité consécutive de certaines notes de la ligne mélodique rend également la trajectoire difficilement prévisible. Son profil révèle une musique qui tourne sur elle-même sans pouvoir réellement trouver sa destination. Régularité et irrégularité, glissement progressif de tonalité, imprévisibilité vectorielle, témoignent de nombreuses équivoques, qui constituent un des fondements de ce langage.

Le thème B1 va subir au fil du texte quelques transformations, comme en témoigne l'illustration suivante :







Evoqué dans la tonalité de *sib* majeur, il apparaît directement dérivé des mesures introductives de A1. La ligne mélodique de l'alto évolue sur de larges intervalles déployant un grand lyrisme qui la projette dans le registre aigu de l'instrument. C'est encore ici un effet de couleur et de timbre que Chausson veut mettre en évidence. Il y a simultanément une caractérisation du thème et personnalisation de l'instrument. Cette phrase est soutenue par deux motifs qui font appel à une répétition obsessionnelle, donnent à cet accompagnement une évolution statique. Ce dernier fonctionne dans l'économie du discours. Ces lignes secondaires sont elles même issues de B1 pour la partie de violon et du thème générateur X pour le violoncelle. Le contraste qu'elles dessinent par rapport à la conquête de l'espace de la ligne principale les place dans une situation de confrontation qui permet la mise en valeur de la mélodie. Mais la particularité de cette séquence tient au fait que chaque élément de la texture possède un lien organique fort avec les thèmes de l'oeuvre. La notion d'accompagnement est ici déviée, voire annihilée. Les deux motifs qui constituent la trame sur laquelle repose B2, sont également des fragments de thème. Chaque voix coopère ainsi à l'expression de la réalité thématique. Même s'ils viennent certes d'un autre espace et temps musical, Chausson réussit à les faire cohabiter. Ils ont pour fonction de solliciter la mémoire auditive de manière plus ou moins consciente ou enfouie.

Œuvre ultime et unique du compositeur, ce *Quatuor à cordes* constitue simultanément une consolidation mais également une synthèse du style de l'auteur. Elle a englobé les acquisitions d'une période créatrice antérieure mais elle a été également un moyen expérimental permettant à Chausson de faire le tour d'un certain nombre de problèmes d'écriture. Il a essayé de nouvelles stratégies, éprouvé de nouveaux cadres formels à travers

cette formation instrumentale emblématique. Cela lui a aussi permis d'exploiter de nouvelles sonorités, d'autres possibilités de dialogue, que seule l'homogénéité du groupe induit.

Le quatuor à cordes, ce genre abstrait, libre de toute référence à un sujet extra musical, un genre désintéressé, incompatible avec toute recherche d'effets gratuits, qui par son exigence même peut conduire le compositeur le plus loin sur la voie de l'accomplissement de son art

Chausson ne réalise-t-il pas ces objectifs, si l'on s'en tient aux déclarations de Vincent d'Indy.

Ce quatuor est la dernière conception d'un esprit élevé, d'un homme qui aimait sincèrement le beau, dont l'évolution du style original dans le domaine de la musique de chambre semblait mener vers de nouveaux chemins au royaume de l'art<sup>85</sup>.

### **III.6 Pièce pour violoncelle ou alto et piano op.39.**

Dernier numéro d'opus des œuvres de musique de chambre de Chausson. C'est une belle et grande Fantaisie de caractère intime et mélancolique qui fait ici l'objet d'une réévaluation artistique en ce qui concerne le genre à l'image entre autres de *L'Elégie* pour violoncelle et piano op.24 (1880) de Gabriel Fauré.

Les esquisses de cette œuvre apparaissent dans le Tome XII des *Brouillons*, des pages 3 à 9. Elles sont datées de août 1897 à Veyrier. Le manuscrit est présent à la BnF, visible également en microfilm dont les cotes sont les suivantes : Ms 8769, Bob 4069. Le titre est de la main de Gustave Samazeuilh, auquel il a ajouté après le mot violoncelle : « ou alto », ce dernier ayant effectué la transcription pour cet instrument. Celle-ci a l'avantage d'élargir le rayonnement de la musique de chambre de Chausson, l'alto n'étant pas très en vogue comme le signale Charles Koechlin :

---

<sup>85</sup> Idem, p.288.



Quant à l'alto, je m'explique difficilement (sinon pour des raisons « pratique ») qu'il ne soit point honoré davantage. Cet admirable instrument, de tout le groupe des cordes est celui qui se fond le mieux avec le piano. Il y a, si je ne me trompe, une *Sonate* pour alto d'Arthur Honegger, et je m'excuse d'avoir encore à mentionner la mienne. Mais l'on déplore qu'il n'en existe ni de Debussy, ni de Fauré ni de Ravel, ni d'Albert Roussel<sup>86</sup>.

Le manuscrit a servi à la gravure est a été édité chez Rouart&Lerolle en 1917.

Il existe une orchestration de cette pièce, effectuée par Jacques Gaillard dont le manuscrit<sup>87</sup> réalisé le 20 août 1925 est également disponible à la Bibliothèque Nationale.

On distingue cinq sections

Section : A 5/4	Thème A1 : mesure 1 <i>do</i> majeur Thème A2 : mesure 23
Transition : 4/4	Mesures 43 à 52
Section : B 7/4	Thème B : mesure 53 <i>lab</i> majeur
Section A'	Thème A' : mesure 69 <i>lab</i> majeur
Coda : 5/4	Mesures 79 à 91

Elles utilisent trois idées mélodiques dont la première apparaît mesure1 évoquée successivement au piano et au violoncelle.

---

<sup>86</sup> Koechlin, Charles, "Esquisse sur la musique de Chambre contemporaine", *Le courrier musical*, 31<sup>e</sup> année n°6, 15 mars 1929, p.164.

<sup>87</sup> BnF : Ms 8770.

Tranquille mais sans lenteur

VIOLONCELLE

PIANO

The image shows a musical score for Violoncelle and Piano. The tempo is 'Tranquille mais sans lenteur'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Violoncelle part is in the upper system, and the Piano part is in the lower system. The Piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with various dynamics like *mf* and *p*.

**Exemple 75 :** Chausson, Ernest, *Pièce pour vlc et piano* op. 39, mes. 1-6.

Les motifs s'agencent avec une certaine symétrie rythmique par rapport aux mesures. Cependant la souplesse et fluidité de la phrase à l'intérieur de celles-ci rendent le rythme délié de la métrique. En effet l'utilisation de notes liées et de syncopes donne une relative suspension de la pulsation. La nature impaire du chiffrage de mesure renforce cette irrégularité. C'est donc ici un univers à la fois stable et instable.

La seconde idée se manifeste mesure 23 et ouvre la seconde période dans un mouvement plus animé et plus lyrique.



**Exemple 76 :** Chausson, Ernest, *Pièce pour vlc et piano* op.39, mes.22-27.

Malgré le caractère modal de ce second thème, on peut, après observation, remettre en cause l'idée réelle d'un nouvel élément thématique. La confrontation avec la phrase de départ révèle certaines similitudes qui peuvent nous faire penser à une élaboration dérivée. Certains gestes ou réflexes compositionnelles apparaissent communs aux deux. La duplication et symétrie rythmique se retrouvent dans la construction des deux premières mesures. La note liée chevauche également la mesure paire et impaire de la structure à 5/4. La clause ou terminaison de chaque mesure se voit précipitée par rapport aux valeurs précédentes et ne recouvre son point d'appui que sur le premier temps. Chausson remet ici simplement en cause, les constituants originels de la phrase liminaire. Le manque de différenciation net de caractérisation de cet énoncé, le fait apparaître en fait comme une variante proche de la première idée. Cette situation nous éclaire sur les intentions de l'auteur, qui cultive une certaine ambiguïté sur l'identité de cette phrase, qui s'apparente plus volontiers à un premier groupe thématique.

Une transition de dix mesures, permet à l'auteur d'établir un palier de décompression et de distanciation par rapport aux événements musicaux structurels :

## 43 Transition

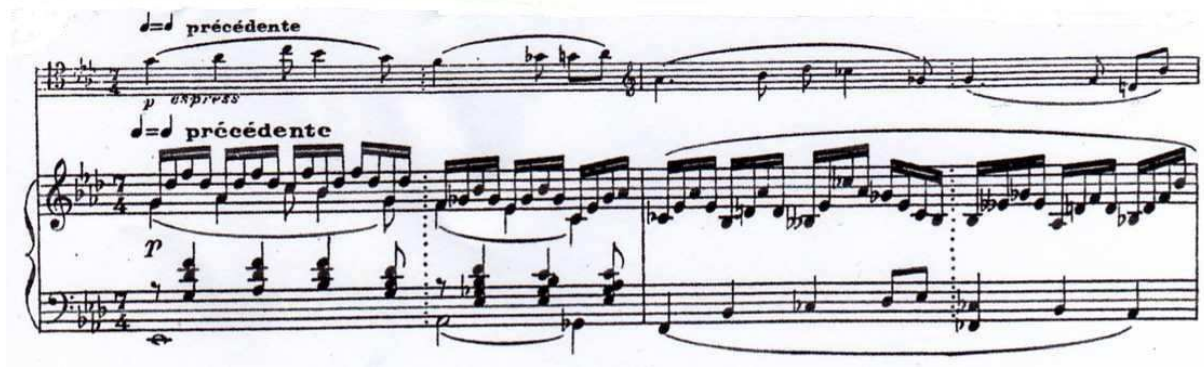


**Exemple 77 :** Chausson, Ernest, *Pièce pour vlc et piano* op.39, mes. 43-46.

Ces mesures nous placent dans une situation d'attente, dans lesquelles le discours semble s'interroger avant de se livrer à la frénésie de la vitesse dans la section suivante. Elles induisent une disposition à l'écoute de ce qui va suivre. C'est ici le véritable sens stratégique de l'auteur, qui s'affirme. On assiste à un premier changement de métrique, qui semble plus fait pour structurer l'architecture que vraiment changer la perception du temps. En effet, l'utilisation de cette mesure à 4 temps, passe à l'audition pratiquement imperceptible, seul le recours à la partition justifie réellement sa présence. C'est donc une application singulière à laquelle s'adonne Chausson, qui dévie ici de la fonction normative de la mesure. La référence n'est pas totalement fixée, ce qui confirme une grande liberté dans le maniement du matériau musical. Les liaisons, les syncopes et contre temps, par l'irrégularité des points d'appui ne rendent pas compte du côté rassurant de la mesure paire. Les phrases semblent se désolidariser de la carrure. L'habileté technique de Chausson réside dans l'absence de rupture entre les mesures paires et impaires, tout en provoquant un état de tension nécessaire à cette séquence transitoire. Cela manifeste le fait, que cette musique n'est pas assujettit à un cadre prédéterminé, mais qu'elle obéit au contraire aux exigences du compositeur. Cette situation

permet d'affiner les démarches ou position personnelle de Chausson, et d'identifier de manière plus aiguë ses objectifs artistiques.

Le troisième thème, expressif et plus tourmenté en *lab* majeur dans une mesure à 7/4 (mesure 53) alimente une troisième période plus troublée au plan harmonique et tonal.



**Exemple 78 :** Chausson, Ernest, *Pièce pour vlc et piano* op.39, mes. 53-54.

Cette troisième section, réintègre une mesure impaire à sept temps, procédure qui permet à Chausson de déterminer le passage d'une zone à l'autre. Cette conception peut être un peu systématique, a pour intérêt de fournir une grande lisibilité d'articulation. L'effet de contraste et d'opposition par rapport à la partie A, est donné principalement par une notion de vitesse et d'intensité expressive, qui rendent ce passage clairement identifiable. La progression dramatique de cette partie médiane en fait le point culminant sur lequel va se concentrer toutes les tensions et les énergies, avant de pouvoir se libérer dans la séquence suivante. Chausson semble faire porter plus significativement le poids de l'œuvre sur ces mesures centrales. Il propulse ainsi son discours et lui donne ainsi un sens directionnel.

La quatrième section voit réapparaître le thème A dans un registre plus développé subissant ainsi quelques transformations.



mesure 69



**Exemple 79 :** Chausson, Ernest, *Pièce pour vlc et piano op.39*, mes. 69-70.

Cette illustration met clairement en place les intentions stratégiques de l'auteur. Le thème initial de l'œuvre se trouve amplifié et radicalement magnifié, notamment sous l'effet d'une plus grande exploitation spatiale. Sa véritable transfiguration constitue un moment d'apothéose, qui détermine un mode de déploiement musical utilisé, pour la construction du discours. C'est en quelque sorte un point d'aboutissement qui nous décharge de toutes tensions qui caractérisaient les mesures précédentes. Cette évolution laisse transparaître un sens narratif sous jacent, qui renforce la solidité de la structure. Elle donne à l'ensemble de l'œuvre toute son impulsion qui s'exprime à partir d'une lente germination.

La pièce se termine par une coda - mesure 79 - dans laquelle l'on retrouve la tonalité initiale et la mesure à 5/4. Elle effectue ainsi une parfaite symétrie, qui accorde à ces pages une plus grande homogénéité et équilibre. Cette coda propose une vision plus elliptique des événements, et traduit une certaine distanciation par rapport au lyrisme précédent. L'aspect méditatif de cet épisode laisse une part d'interiorité et de profondeur à l'expression musicale en phase avec le silence sur quoi débouche l'œuvre lorsqu'elle s'achève. C'est donc des moments de nuances expressives diversifiées que propose Chausson, qui s'inscrivent globalement dans un processus ternaire de présentation, intensification, retombée et liquidation du matériau.

C'est donc ici, la forme ABA' + coda ou forme lied qui servira de base à l'architecture de cette œuvre. Cependant ce compositeur exigeant, qui au-delà du modèle sur lequel il s'appuie, est amené à le revivre de l'intérieur, pour trouver une solution adaptée à ses objectifs esthétiques. Comme on a pu l'observer, cela se manifeste particulièrement dans la partie B, qui propose à la fois un épisode contrasté et continu, par le principe d'intensification. Cette double interprétation montre que cette période centrale n'est pas complètement étanche aux parties extrêmes, mais s'inscrit au contraire dans l'ensemble de l'œuvre, à un développement à grande échelle. Cette interpénétration, nous éloigne d'une organisation dite canonique ou traditionnelle de cette forme, dans le sens où B, manque d'indépendance caractérisée. La construction formelle de Chausson, se distingue et/ou s'éloigne de celle des époques antérieures. Elle peut revêtir une apparence de déjà vu, mais ne s'identifie pas totalement aux contraintes du cadre. Ce dernier n'est plus soumis aux règles dogmatiques, mais s'adapte au contraire, aux exigences expressives du compositeur.

Les perspectives de cette pièce débouchent donc sur des solutions singulières et témoignent d'impératifs de renouvellement du langage.

L'intérêt de l'œuvre réside également dans les idées thématiques utilisées et leurs évolutions dans le déroulement du discours. La construction du profil morphologique des thèmes successifs se fait sur un matériel de base commun. Les fluctuations incessantes de tempos des différentes sections donnent un véritable élan au langage dans lequel l'attention de l'auditeur est constamment ravivée. Elles manifestent également une grande malléabilité et mobilité temporelle.

L'aspect générale dégage une plus grande fluidité malgré une écriture toujours un peu complexe avec notamment une certaine prédilection pour les rythmes irréguliers et mesures impaires. Les différents changements de mètre, 5/4, 4/4, 7/4, installent parfois l'auditeur dans un monde plus flou voire insaisissable qui laisse place à l'imaginaire. Cependant cette

infrastructure métrique placée aux endroits stratégiques de l'œuvre, facilite la lisibilité de certaines articulations. La structure fait preuve d'une grande cohérence, renforcée par l'ordonnement symétrique des parties extrêmes qui procure un équilibre harmonieux. La volonté délibérée de déplacer les points d'appui sur les temps faibles ou les parties faibles du temps brouille les repères métriques.

En réalité, la simplicité apparente de cette douce cantilène cache une grande complexité technique, en phase avec les principes compositionnelles du compositeur comme le confirme la citation suivante :

J'ai une prédilection invétérée pour les œuvres dont la maîtrise est telle que le métier en est anéanti ou plutôt invisible. Certains andantes des quatuors de Beethoven me donnent cette impression<sup>88</sup>

Ces propos nous permettent d'élucider les réelles aspirations artistiques du compositeur, et d'identifier plus concrètement sa véritable personnalité musicale.

De manière générale, les œuvres de musique de chambre, marquent chacune à leur façon un jalon nouveau vers une conquête graduée d'un art épuré et d'une facture très élevée en accord avec l'homme épris d'absolu et de perfection.

### **III.7 Concert n°2 pour hautbois, alto et quatuor à cordes, sn°26.**

Composée en septembre 1897, cette œuvre n'existe seulement qu'à l'état d'esquisse, dont on peut en voir les traces dans le tome XI des *Brouillons*, des pages 11 à 17. Certains éléments de cette pièce inédite, furent réutilisés dans le *Quatuor* avec piano op.30 réalisé durant la même période, notamment la tonalité de *la Majeur*. Dans l'ensemble, la partie de piano est achevée, assurant du même coup, la base harmonique. En revanche, les parties solistes et celles du quatuor à cordes, ne sont réalisées que partiellement. L'intérêt de mentionner cette pièce

---

<sup>88</sup> Lettre n° 148 du 16 novembre 1893 à Raymond Bonheur in Chausson, Ernest, *op.cit.*, p.364.



réside dans les prospections de Chausson, qui ont tendances à s'orienter vers des expérimentations rythmiques que l'on peut fréquemment observer dans ses compositions. On peut en effet relever à la page 14, une mesure à cinq temps, ou également à la page 16 une mesure à 6/4, qui s'inscrivent par alternance dans un étalon de mesure plus traditionnel à quatre temps.

On peut noter également dans ce paragraphe, que la *Chanson perpétuelle* op. 37 (17-12-1898) existe dans une version pour voix, piano, et quatuor à cordes.

De même que le *Poème* opus 25 existe en version piano, violon et quatuor à cordes, identique à celle du *Concert* opus 21. Cet arrangement effectué par le compositeur a été découvert par hasard en 1996. Il a donné lieu à un enregistrement inédit en 1998 par Pascal Devoyon (piano), Philippe Graffin (violon) et le Chilingirian Quartet chez Hyperion CDA67028. Une version piano, violon de ce *Poème* est également disponible aux éditions Breitkopf à Leipzig.

## **Conclusion**

Ces analyses ont eu pour but de donner une réalité objective du phénomène sonore. Elles se sont orientées essentiellement sur les aspects formels qui dessinent les contours de chaque mouvement. Elles sont basées sur des critères rationnels appliqués à la matière musicale qui sont en principe les mêmes pour tous. Elles nous éloignent ainsi de toutes interprétations subjectives, qui nous engageraient par la multiplicité des perceptions sur des chemins ou jugements hasardeux.

L'existence d'une œuvre musicale en tant que telle, est dépendante d'une organisation dans le temps et dans l'espace de la matière, pour lui donner un discours structuré, et lui conférer ainsi une légitimité et/ou validité. C'est donc à une approche de nature structurale que nous nous sommes confrontés dans cette partie. Comme nous avons pu parfois l'observer dans les analyses successives de ce corpus spécifique, derrière la description d'un cadre général, censé

représenter une norme formelle, se profilent certaines variantes ou exceptions. Ce constat met clairement en place les qualités investigatrices de Chausson. Cela fait également état d'un compositeur exigeant, qui au-delà des modèles sur lesquels il s'appuie, est amené à les revivre de l'intérieur, pour trouver une solution spécifique à ce qu'il écrit. L'art du compositeur consiste à jouer avec les formes, tout en s'y référant et en les subvertissant, c'est-à-dire en les faisant évoluer. Les constructions formelles ne sont donc pas stéréotypées, même si elles peuvent revêtir une apparence de déjà vu. Elles ont cependant pour fonction de définir les différentes articulations qui relèvent d'une rhétorique musicale susceptible de nous éclairer à la fois sur les stratégies de l'auteur, mais également sur la façon dont le discours évolue. Le découpage des parties répond à une nécessité et une exigence de connaissance. Il nous permet de découvrir les caractéristiques respectives des constituants intérieurs de chaque mouvement d'une oeuvre. Les différents éléments de cette décomposition nous renseignent sur le fonctionnement intime des structures et facilitent la compréhension de la syntaxe. Le matériau musical pris ainsi isolement suppose une organisation qui régisse les différents niveaux d'articulations, et inscrive ainsi l'oeuvre dans un cadre formel. Chausson connaît les archétypes architecturaux, mais il ne se soumet pas toujours à eux et tente de les dépasser dans une perspective idéaliste. Cette compréhension structurelle a pour but également d'améliorer et d'épanouir la relation subjective que l'auditeur entretient avec l'oeuvre. L'impact émotif d'une musique sera d'autant plus grand, si son écoute aura été au préalable préparée. Les analyses formelles de ce chapitre souhaitent transmettre le désir d'écouter ces oeuvres autrement. C'est en tout cas une première approche pour nous aider à comprendre la pensée musicale de l'auteur.

## **DEUXIÈME PARTIE**

### **LE PROCEDE CYCLIQUE DANS LA MUSIQUE DE**

### **CHAMBRE DE CHAUSSON**

#### **I Considérations générales**

Qu'est ce qui crée l'unité et la cohérence de l'œuvre ?

L'enjeu de cette partie est de comprendre comment Chausson a perçu, envisagé et résolu la question de l'unité dans ses œuvres. Quelle solution choisit-il pour former un tout organique à partir de mouvements différents par leur nature et leur forme ? Quel poids accorde-t-il à chaque partie, de manière à obtenir un équilibre architectural assuré ?

Pour aborder ces questions quelques points principaux peuvent être retenues.

Un premier concerne une réflexion sur la forme cyclique et son évolution à travers les différentes pièces.

Une étude préalable devra cependant être conduite sur le terme « cyclique » afin de permettre une meilleure compréhension de la réalité de ce que recouvrait cette question lorsqu'elle se posa à la conscience créatrice de Chausson.

Nous essayerons ensuite de voir comment dans le temps le compositeur a su développer et utiliser ce procédé compositionnel, comment il se l'est approprié.

Quelles furent les influences, comment sut-il concilier les apports extérieurs avec sa propre détermination ? Soit encore observer en quoi ses œuvres sont-elles ou ne sont-elles pas

originales dans l'utilisation qu'elles font de ce procédé technique et comment il devient un élément constitutif de son propre style ?

La sensibilité et les acquisitions techniques que l'auteur a progressivement maîtrisées permirent-ils de nouvelles expérimentations dans l'exploitation du système cyclique ?

Enfin, quelle place Chausson occupe-t-il dans l'esthétique française de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ?

## II Unité et cohérence de l'œuvre : la forme cyclique

### II.1 Définition

Si l'on s'en tient à certains écrits, seul d'Indy<sup>89</sup> pour l'époque, des contemporains de Chausson paraît vraiment s'intéresser à la question. Il lui consacre dans son *Cours de composition musicale* un chapitre entier dans lequel il établit une véritable théorie de la forme cyclique.

Il propose la définition suivante de la sonate cyclique :

La sonate cyclique est celle dont la construction est subordonnée à certains thèmes spéciaux reparaissant sous diverses formes dans chacune des pièces constitutives de l'œuvre, où ils exercent une fonction en quelque sorte régulatrice ou unificatrice<sup>90</sup>.

D'Indy précise que la forme cyclique est abordée à partir de la sonate, celle-ci étant devenue le prototype de toutes les formes symphoniques. De même que le qualificatif cyclique concerne en particulier les motifs et les thèmes. Cette citation est importante car elle met en place le caractère vectoriel et organisationnel de la thématique, comme le confirme Charles Rosen

---

<sup>89</sup> Bartoli, Jean Pierre, "Forme cyclique", *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p.481. L'expression est due à d'Indy qui, dans le cadre de son enseignement à la Schola Cantorum, a érigé ce procédé d'écriture en principe formel et en a fait la caractéristique d'une nouvelle école, à ses yeux typiquement française, dont le fondateur est C. Franck.

<sup>90</sup> Indy, Vincent d', "La sonate cyclique", *Cours de composition musicale*, II-1, p. 375.

La forme cyclique convenait particulièrement bien aux styles du XIX<sup>e</sup> siècle, car elle insistait avant tout sur les relations thématiques qui prédominaient de plus en plus sur la structure harmonique<sup>91</sup>.

Les thèmes se substituent progressivement aux fonctions tonales. On assiste à une dilution progressive du système tonale qui devient plus allusif que fonctionnel.

## **II.2 Perception de la forme comme principe d'unité**

L'unité de l'œuvre est le fondement principal de la forme cyclique. Cette dernière fonctionne sur le fait que l'auditeur a besoin de suivre le déroulement de l'œuvre, par des repères auditifs plus ou moins modifiés, mais immédiatement perceptibles, comme nous l'explique d'Indy :

Sans doute, les rapports ou proportions de rythme ou de symétrie entre les diverses parties d'une œuvre, leurs relations de leurs relations de tonalités manifestent déjà une intention d'unité ; mais cette intention ne devient accessible à l'auditeur que par la forme dans laquelle elle se réalise ; l'idée d'unité, en elle-même, ne suffirait pas à constituer la composition cyclique, si elle n'était en outre exprimée, transmise à l'aide de signes extérieurs aisément reconnaissable<sup>92</sup>.

Les thèmes cycliques circulent à travers les différents mouvements et subissent certaines transformations, tout en conservant comme le précise d'Indy des « signes extérieurs aisément reconnaissables<sup>93</sup> ». L'auditeur a besoin de suivre le déroulement de l'œuvre et pour l'y aider, le compositeur effectue des retours périodiques plus ou moins modifiés.

Le but est de concevoir des idées musicales nettement différenciées, propre à chaque mouvement mais dont l'origine provient de la même source : la cellule-mère. C'est l'unité immédiatement perceptible qui préside à la construction de l'œuvre.

Ces modifications peuvent être de l'ordre rythmique, harmonique ou mélodique qui le plus souvent se combinent entre elles. Le théoricien propose à l'aide d'exemples musicaux quelques transformations possibles en précisant que l'infinité des solutions rend évidemment impossible tout classement définitif.

---

<sup>91</sup> Rosen, Charles, *Formes Sonate*, Arles : Actes sud 1993, p.422.

<sup>92</sup> Indy, Vincent d', *Cours de composition musicale*, II-1, *op.cit.*, p.378.

<sup>93</sup> *Idem*, p.378.

### Transformations rythmiques

Le rythme est un élément constitutif essentiel, puisqu'il permet de caractériser chaque mouvement sur l'ensemble d'une œuvre. Dans l'analyse de d'Indy, il apparaît que les multiples possibilités rythmiques donnent les moyens au compositeur de créer un lien cyclique évident entre les différents mouvements. Sa démonstration s'appuie essentiellement sur les œuvres de Beethoven, et de Franck dont il cite notamment le *Quintette* qui a pu intéresser Ernest Chausson<sup>94</sup>.

Le *Quintette* de César Franck offre un exemple remarquable d'unité cyclique, obtenue à l'aide d'un thème unique dont le rythme seul se modifie dans chacune des trois pièces constitutives de l'œuvre, tandis que sa ligne mélodique et ses harmonies très spéciales subsistent immuablement<sup>95</sup>.

### Transformations mélodiques

D'un point de vue mélodique, les observations de d'Indy apparaissent plus réservées. L'interaction entre les éléments rythmiques et mélodiques rend plus difficile une dissociation, leur imbrication mutuelle étant très forte.

Son raisonnement s'accrédite cependant sur des œuvres de Saint-Saëns, mais surtout Wagner.

Richard Wagner semble avoir poussé jusqu'à ses extrêmes limites cette conception véritablement cyclique des thèmes dont il se sert pour signifier les sentiments éprouvés par les personnages de ses drames<sup>96</sup>.

Les exemples extraits du *Ring des Nibelungen*, mettent en valeur le caractère mélodique des thèmes qui ont pour fonction de donner à la musique une signification plus importante. Pour d'Indy, le *LeitMotiv* dans les drames de Wagner, et le thème cyclique dans le répertoire symphonique ont un rôle similaire et sont à la base de la structure de la pièce.

Cette adaptation d'un même thème à des formes expressives variables à l'infini, demeure le principe fécond de toute œuvre véritablement composée<sup>97</sup>.

---

<sup>94</sup> L'influence de Franck est assez présente dans la production de Chausson, notamment dans le *Trio*. Il suffit pour s'en persuader de consulter le premier volume des *Brouillons* des pages 4 à 23, disponible à la BnF Ms 8837 (1), qui constitue les esquisses de cette pièce. La page 8 fait mention d'une citation du *Quintette* de Franck.

<sup>95</sup> Indy, Vincent d', *Cours de composition musicale*, II-1, *op.cit.*, p.380.

<sup>96</sup> *Idem*, p.384.

### Transformations harmoniques

Bien que moins souvent appliquées, d'Indy démontre que l'utilisation de l'harmonie et de la tonalité peut contribuer à la construction cyclique d'une œuvre. En s'appuyant sur le répertoire, il évoque quelques possibilités. La réapparition de certains thèmes cycliques peut se faire sur une fonction harmonique différente. L'utilisation périodique d'une même tonalité très différente<sup>98</sup> de la tonalité principale dans les différents mouvements peut contribuer à l'élaboration cyclique d'une œuvre. Un agencement hiérarchisé des tonalités par rapport au ton principal donne à chaque mouvement, mais également à la pièce en générale une solide architecture. D'Indy l'évoque ainsi :

Les modulations de chaque pièce sont soumises non seulement à l'ordre de structure propre à chacune d'elles, mais en outre à un ordre supérieur, véritable rythme cyclique qui règle leur enchaînement d'un bout à l'autre de l'œuvre<sup>99</sup>.

D'Indy cite en particulier le *Quintette* de Franck qui utilise cet ordonnancement cyclique des tonalités.

L'étude d'autres écrits de l'époque apporte un autre éclairage sur le sujet. Maurice Emmanuel explique la technique cyclique de la manière suivante :

On parle de Sonates, de symphonies, « cycliques » lorsque leur plan comporte l'utilisation permanente, sinon périodique – comme le mot paraît l'indiquer – de thèmes essentiels, conducteurs, par quoi se réalise l'unité de l'ouvrage<sup>100</sup>.

Charles Lefebvre en fait mention brièvement à la fin de son article sur « les formes instrumentales », dans l'*Encyclopédie Lavignac*<sup>101</sup>.

Il convient de noter que cette nouvelle orientation concernant l'architecture musicale a laissé place tout au moins à l'époque à des réactions mitigées. Cette recherche absolue d'unité

---

<sup>97</sup> *Ibid*, p.385.

<sup>98</sup> *Ibid*, p.386.

<sup>99</sup> *Ibid*, p.387.

<sup>100</sup> Emmanuel, Maurice, *Histoire de la Langue Musicale* (1911), Paris : Laurens, 1981, vol.2, p.592.

<sup>101</sup> Lefebvre, Charles, "Les formes de la Musique instrumentale", dans *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, par A. Lavignac et L. de la Laurencie, Paris : Delagrave, 1930, volume V, p.3127

provoque certaine réserve sur le bien fondé du système. Le témoignage de Ch. Lefèbvre, datant de 1904 soulève quelques interrogations et dénonce le coté intellectuel du procédé cyclique au détriment de l'inspiration artistique.

Mais quand elles ne sont pas sorties "toutes armées" du cerveau des grands musiciens, n'est-il pas permis de craindre que la combinaison et l'ingéniosité ne l'emportent sur l'inspiration et que cette forme cyclique ne puisse devenir, en somme, un appauvrissement par la réduction à un thème unique en même temps qu'une source de réelle monotonie ? Dans tous les conservatoires ou écoles musicales d'Europe, l'habileté de facture est devenue telle qu'il est fort tentant d'en abuser et de faire de la virtuosité d'écriture musical ; mais le coté expressif de notre art y perd, étouffé trop souvent sous la cérébralité des moyens<sup>102</sup>.

Maurice Emmanuel dénonce également cette nouvelle conception de création. Cette recherche d'unité architecturale développe selon lui un excès de contraintes, qui peut réduire le champ d'imagination. Il déclare à ce sujet :

Là où les Classiques se satisfaisaient d'éléments divers juxtaposés, apparentés seulement par des convenances latentes, nos contemporains s'astreignent volontiers à des cohésions plus étroites : les derniers quatuors de Beethoven, si émancipés déjà des anciens formulaires n'ont guère fait souche. Notre génération a vu se développer, magnifiquement quelquefois, un art moins libre que celui-là, et qui par une servitude volontaire, tend vers une tyrannique unité. Il ne faut l'en louer ni l'en blâmer : il a usé comme il lui convient de son indépendance ; et s'il lui a plu de s'enfermer en une enceinte plus étroite, il lui est arrivé d'y réaliser de merveilleuses prouesses<sup>103</sup>.

Datés du début du XX<sup>e</sup> siècle, ces considérations ont pour intérêt d'établir les préoccupations des musiciens de l'époque. Elles soulèvent de délicats problèmes, concernant notamment l'aspect intellectuel du procédé cyclique, qui par souci d'unité marqué peut altérer l'inspiration spontanée du compositeur. Une manipulation excessive peut bousculer le fragile équilibre entre cérébralité et imagination. Tout créateur se trouve confronté à ce dilemme. Sa sensibilité, son assimilation de la tradition, son désir de renouvellement ou d'innovation, peuvent l'entraîner vers des configurations artistiques très divergentes. De manière plus concrète, il s'agit dans cette étude d'analyser les choix opérés par Chausson.

---

<sup>102</sup> *Idem*, p. 3127.

<sup>103</sup> Emmanuel, Maurice, *Histoire de la langue musicale*, op.cit., p. 593.



La question va être de comprendre les raisons qui ont conduit Chausson à utiliser le principe cyclique dans sa musique de chambre. Quels sont ses modèles de référence ?

Si l'on s'en tient aux écrits de d'Indy ce concept apparaît encore à l'état d'ébauche et de gestation dans les sonates, symphonies et quatuor de Beethoven. Seuls les compositeurs français de la fin du XIX<sup>e</sup> sauront s'approprier ce principe compositionnel.

L'Ecole française contemporaine, la seule qui puisse vraiment se réclamer des principes de construction cyclique pressentis par le génial auteur de la *Pathétique*<sup>104</sup>.

Par souci de légitimité, d'Indy rattache la forme cyclique à un courant pédagogique typiquement français dont l'initiateur est César Franck.

Cette affirmation peut apparaître quelque peu réductrice, et occulte certaine exploitation de ce procédé par d'autres compositeurs. L'ouverture compositionnelle qu'il procure le rend difficilement assimilable à une unique paternité. La filiation peut prendre sa source dans des origines multiples, comme nous l'explique Jean Pierre Bartoli:

En faisant remonter l'origine de la forme cyclique à Beethoven et en niant le rôle pourtant capital de Berlioz et de Liszt, d'Indy veut rattacher les procédés franckistes à la tradition viennoise du développement motivique, générateur de différentes configurations thématiques [...] Mais selon d'Indy, Franck est le seul à avoir su tirer des intuitions de Beethoven, passées par le prisme du leitmotiv wagnérien, les ferments de la forme instrumentale cyclique moderne. Ainsi fait-il de son école l'héritière directe d'une lignée remontant à Beethoven puis Wagner : la plupart des musiciens « romantiques » (Mendelssohn, Schumann) et même ceux des générations suivantes n'ont fait qu'annoncer les principes de la forme cyclique franckiste<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> Indy, Vincent d', *Cours de composition musicale*, II-1, *op.cit.*, p.390.

<sup>105</sup> Bartoli, Jean Pierre, "forme cyclique", *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op.cit.*, p. 481.

De toute évidence, la théorie évoquée dans le *Cours de composition musicale* semble à la fois limitative et incomplète.

De plus malgré les affinités de Chausson pour cette école franckiste, on peut imaginer que son ouverture d'esprit, sa culture musicale et ses aspirations artistiques, ont pu développer en lui des références et motivations extérieures.

### **III. Analyses**

La question va être ici de comprendre comment Chausson conçoit la forme cyclique à travers ses pièces de musique de chambre. Celles-ci s'inscrivent dans un cadre architectural en quatre mouvements et utilisent le procédé cyclique en un principe théorique fondamental. Quelle exploitation singulière en fait-il ? A quoi correspond cette stimulation créatrice ?

#### **III.1 *Trio en sol mineur pour piano violon violoncelle op.3.***

C'est la première œuvre de musique de chambre qui ait été menée à son terme dans laquelle Chausson inaugure le principe cyclique. L'ensemble de la pièce ou l'intérieur de la grande forme est construit à partir d'un schéma traditionnel : précédé d'une introduction, le premier mouvement est une forme sonate, suivie d'un scherzo pour le second mouvement dans lequel Chausson n'utilise pas les motifs cycliques. Le troisième et quatrième mouvements qui sont successivement un mouvement lent (forme lied) et un final (forme sonate) réinjectent les thèmes cycliques. Cet ordonnancement, comme nous le verrons ultérieurement se retrouve assez fréquemment dans les œuvres de Chausson. Il a pour intérêt d'offrir une construction interne contrastée.

De manière générale l'utilisation de la forme cyclique associés à des structures plus éprouvées (sonate, scherzo, lied...) permet une plus grande régulation et unité qui renforcent l'architecture de l'œuvre.

#### **1<sup>er</sup> Mouvement**

Dans une longue introduction (28 mesures), le compositeur expose les deux idées génératrices de l'œuvre. La première est évoquée à découvert au violoncelle (mesure 3).

**I**  
**VIOLONCELLE**

**Ernest CHAUSSON**  
(OP. 3 - 1881)

**Exemple 80** : Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.1-7.

Son caractère plutôt rythmique traduit de par sa tournure mélodique l'inspiration mélodique de Chausson. Sa ligne chromatique descendante constitue une caractéristique récurrente dans l'écriture musicale du compositeur. Sa présence isolée lui donne une configuration significative et tranche avec l'accompagnement arpégé par mouvement contraire du piano. Son manque d'appui rythmique renforce cette impression de contraste. Sa conclusion laisse place au deuxième motif cyclique interprété cette fois ci par le violon (mesure 7).

**I**  
**VIOLON**

**Ernest CHAUSSON**  
(OP. 3 - 1881)

**Exemple 81** : Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.1-14.

L'accompagnement harmonique du piano basé sur une évolution en accords pivots autour du premier degré procure une certaine stabilité tonale. Une brève incursion au ton relatif altéré (*sol min si maj* mesure 8) lui donne une coloration particulière. Sa construction plus diatonique lui apporte une expressivité moins tourmentée et plus mélodique que le premier motif. Durant les 29 premières mesures d'introduction Chausson va leur faire subir de nombreuses transformations à la fois rythmiques et mélodiques. Les deux personnages évoluent indifféremment en dialogue, à l'unisson, par juxtaposition, ou en parallèle. C'est

donc un langage musical constamment renouvelé que nous propose Chausson. Les réapparitions modifiées ou non, donnent une configuration narrative implicite à cette musique. Cette progression s'effectue cependant sur une écriture pianistique rythmiquement stable, sur un cheminement harmonique assez conjoint. Il est intéressant de noter également que les deux unissons du violon et du violoncelle apparentés au premier motif cyclique (mesures 15-16, et mesure 29) correspondent à des points d'articulation. Chausson les utilise pour structurer son discours. Cette introduction possède une solide architecture et a une fonction régulatrice sur l'œuvre dont l'intérêt réside dans la forme cyclique.

Si ce procédé semble courant, sa mise en place suscite quelques interrogations. Quelle va être la fréquence des rappels thématiques ? A quel endroit se trouvent-ils ? Quel est leur rôle au sein d'un mouvement ou de l'œuvre entière ?

Après une introduction de 29 mesures, le premier mouvement de structure classique met en place deux thèmes A et B assez contrastés qui suffiraient à alimenter ce mouvement. Le premier thème apparaît mesure 32 au violon dont les appuis mélodiques semblent s'appuyer sur le deuxième motif cyclique. Le deuxième thème entre mesure 56 au violoncelle précédé d'un unisson commun aux trois instrumentistes, significatif d'une articulation formelle. Le monde de B se conclut également par un unisson aux cordes annonçant le développement. Cependant entre les deux s'effectue une courte transition dans laquelle on peut identifier une descente chromatique issue du premier motif cyclique (mesure 78-79 partie de piano et violoncelle). Cette référence sonore donne à l'audition une impression d'unité et de cohérence.

## Fin du thème B

motif X au piano et Vlc

R. L. 10.992 &amp; Cie

**Exemple 82 :** Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 76-82.

Cette illustration est intéressante, puisqu'elle met en place l'importance de la présence thématique dans le discours. Elle apparaît très fortement liée à la structure formelle, et laisse peu de place à des éléments transitoires ou non identifiables. Cette première idée cyclique subit quelques transformations rythmiques qui lui donnent une plus grande stabilité par une pulsation plus marquée. Cependant les opérations effectuées ne l'éloignent pas considérablement de la pensée initiale. Chausson semble guider par une volonté de créer des réseaux thématiques assez immédiatement perceptibles. La forme cyclique est utilisée ici dans un esprit de relation plus explicite qu'implicite. C'est une exploitation qui se singularise donc dans cette séquence par une relative clarté, mais qui pourtant n'occulte pas le renouvellement discours. Cette présentation de la technique cyclique révèle une intention prononcée de marquer la mémoire auditive de l'auditeur.

La juxtaposition immédiate entre B et ce thème générateur détermine néanmoins un langage assez compartimenté qui traduit peut être un manque de souplesse dans l'ordonnancement des idées et l'exploitation du procédé cyclique. Cette situation peut dans une certaine mesure remettre en cause la spontanéité créative. A ce stade d'évolution de composition de ce *Trio* on peut s'interroger sur le juste milieu entre l'exigence architecturale de la forme cyclique et la liberté d'inspiration.

Le développement mesure 88 évolue sur une multitude d'éléments épisodiques, dont la construction est basée la plupart du temps sur les cellules génératrices, mais également sur des variations des deux thèmes principaux.

On assiste à un démembrement des deux motifs cycliques que le compositeur reprend en les transposant, les juxtaposant, ou en les plaçant dans un contexte nouveau. Ces diverses transformations sont atomisées dans la texture musicale. Cependant la modification récurrente des deux thèmes cycliques est significative et constructrice, ce que Vincent d'Indy justifie en déclarant :

Cette adaptation d'un même thème à des formes expressives variables à l'infini, demeure le principe fécond de toute œuvre véritablement composée<sup>106</sup>.

Ce premier mouvement de structure classique (forme sonate) est subordonné à des « thèmes permanents » ou « motifs conducteurs »<sup>107</sup>, qui garantissent l'unité et la cohérence de l'œuvre, tout en régulant la forme. Cette description répond à la définition de Vincent d'Indy évoquée ci-dessus.

L'utilisation de ces thèmes récurrents au sein d'une structure analysable permet au compositeur un surcroît de cohésion. Ces deux structures en apparence autonomes coexistent et développent simultanément l'élaboration du discours. Les métamorphoses successives de la thématique se chargent de la construction musicale.

---

<sup>106</sup> Indy, Vincent d', *Cours de composition musicale*, II-1, *op. cit.*, p.385.

<sup>107</sup> *Idem*, p.375.

## 2<sup>ème</sup> Mouvement

Dans cette structure en quatre mouvements, cette partie intermédiaire semble prendre certaine distance par rapport aux autres. En effet celle-ci occulte toute référence aux thèmes cycliques évoqués précédemment et ne sollicite pas de ce fait la mémoire auditive sur une grande échelle. Elle constitue pour le compositeur un espace de liberté, et son autonomie relative lui permettra d'exercer plus librement son imagination. Sans liens organiques apparents, avec ce qui l'entoure, ce *scherzo* fait office de divertissement. Ce geste de distanciation traduit d'une certaine manière les intentions stratégiques du compositeur. Il permet à l'auditeur de prendre du recul sur ce qui précède et ce qui va suivre.

Les thèmes générateurs absents du second mouvement réapparaissent cependant dans le troisième et quatrième mouvement.

## 3<sup>ème</sup> Mouvement

De nature assez ambiguë, ce mouvement ainsi que le dernier ont fait l'objet de nombreuses modifications formelles de la part du compositeur. Il suffit pour cela de se reporter au premier volume des *Brouillons*<sup>108</sup> à partir des pages 18 à 23. Intitulé « Andante » deux plans successifs apparaissent aux pages 18 et 19. Cela traduit la difficulté à établir une forme et à dresser son ordonnancement ou dessiner l'agencement thématique. Il semblerait que les motifs mélodiques successifs du mouvement prennent leur substance en partie dans la deuxième idée génératrice mais également dans la première, par le caractère tourmenté et mélancolique.

L'ensemble de ce mouvement est apparemment géré par un thème unique joué tout d'abord au piano dès les premières mesures.

---

<sup>108</sup> BnF :Chausson, Ernest, *Brouillons*, Ms-8837 (1), p.18-19.





**Exemple 83 :** Chausson, Ernest, *Trio* op. 3, 3<sup>ième</sup> Mvt, mes. 1-6.

Celui-ci n'est en fait que la deuxième idée génératrice présentée en augmentation rythmique. Chausson tisse un nouveau réseau de relation thématique qui renoue avec l'introduction du 1<sup>er</sup> mouvement et renforce la cohésion de l'œuvre. On peut également noter, la descente chromatique de la main gauche dans les deux dernières mesures de cette séquence, qui fait directement référence à la morphologie mélodique du premier thème générateur.

Après l'introduction du piano, le violoncelle met en place (mesure 7) un autre élément qui pourrait aussi être un dérivé des idées génératrices. En effet le dessin s'apparente à la fois à une variante de Y (2<sup>ième</sup> thème cyclique) dans laquelle on distingue en filigrane des réminiscences de X (1<sup>er</sup> thème cyclique). Pour la deuxième idée l'influence résulte d'un aspect mélodique alors que pour la première, elle fait référence au manque d'appui rythmique. Chausson effectue ici une combinaison intéressante qui constituera l'essentiel du matériau

musical de ce mouvement. D'autres grilles de lecture peuvent être certainement envisageables, cependant les similitudes thématiques sont troublantes et permettent difficilement de distinguer des thèmes caractérisés, différents de l'idée génératrice. Est-ce voulu chez Chausson ? Cela correspond-t-il à un manque d'inspiration mélodique ou au contraire à une volonté délibérée d'intégrer la forme cyclique à différents niveaux ? Ces ambiguïtés, voire confusions, s'écartent d'un langage thématique traditionnel ou stéréotypé, pour laisser place à une construction cyclique prédominante. C'est dans un esprit combinatoire de X et Y que le compositeur utilise la forme cyclique. Cette manipulation ou application est rendue possible par le manque de caractérisation différenciée entre les deux motifs générateur.

Comment Chausson effectue-t-il sa progression ?

Après une exploitation plus ou moins cachée de l'idée génératrice, Chausson réaffirme (mesures 36 à 52) sa présence de manière beaucoup plus affirmée. Evoquée à l'unisson par les cordes, soutenue par un accompagnement pianistique exploitant un large registre confert à ce passage une dimension orchestrale. Chausson affirme ainsi la valeur structurelle de ce thème aussi bien au niveau de l'articulation que de l'inspiration mélodique de ce mouvement. L'évolution thématique évolue ici autour d'une seule idée, à laquelle l'auteur par des transformations continues lui donne des visages différents. Chausson exploite cette idée de différentes manières. Il la métamorphose comme nous l'avons vu précédemment, ou tout simplement travaille sur un de ses motifs mélodiques. Les mesures 52 à 71 offrent un exemple de démembrement de l'idée génératrice que Chausson développe et atomise dans la texture musicale. D'autres configurations du thème cyclique réapparaissent au fil de l'œuvre, notamment aux mesures 96 et 114.

Même utilisés partiellement ou de manière plus ou moins dérivée, ces rappels unifient efficacement la structure du mouvement. Ces jalons posés périodiquement renforcent la

lisibilité et la compréhension du discours et permettent d'accroître la perception de l'auditeur sur une structure à grande échelle.

L'attrait de cette mosaïque ou conception protéiforme des thèmes donne une grande variété à cette musique.

Finalement, on peut dire que ce 3<sup>ème</sup> mouvement, développe une exploitation singulière de la forme cyclique dans le sens où les idées génératrices se substituent implicitement à une thématique conventionnelle et indépendante. Ce mouvement lent a pour fonction de resserrer les liens entre les différentes parties et peut être considéré comme un point d'ancrage significatif de l'œuvre.

#### **4<sup>ème</sup> Mouvement**

De manière discursive, le dernier mouvement possède généralement une fonction stratégique dans le déroulement musical d'une œuvre. Son rôle est ici principalement de dissiper toutes les tensions qui ont pu être accumulées dans les mouvements précédents mais également de garantir la cohésion de l'architecture à grande échelle. L'auteur met en place plusieurs éléments musicaux qui lui permettent d'assumer cette évolution. L'utilisation par exemple du ton homonyme de la tonalité initiale apporte un éclaircissement notable de la couleur sonore et assure dans le même temps une fonction unificatrice de l'œuvre.

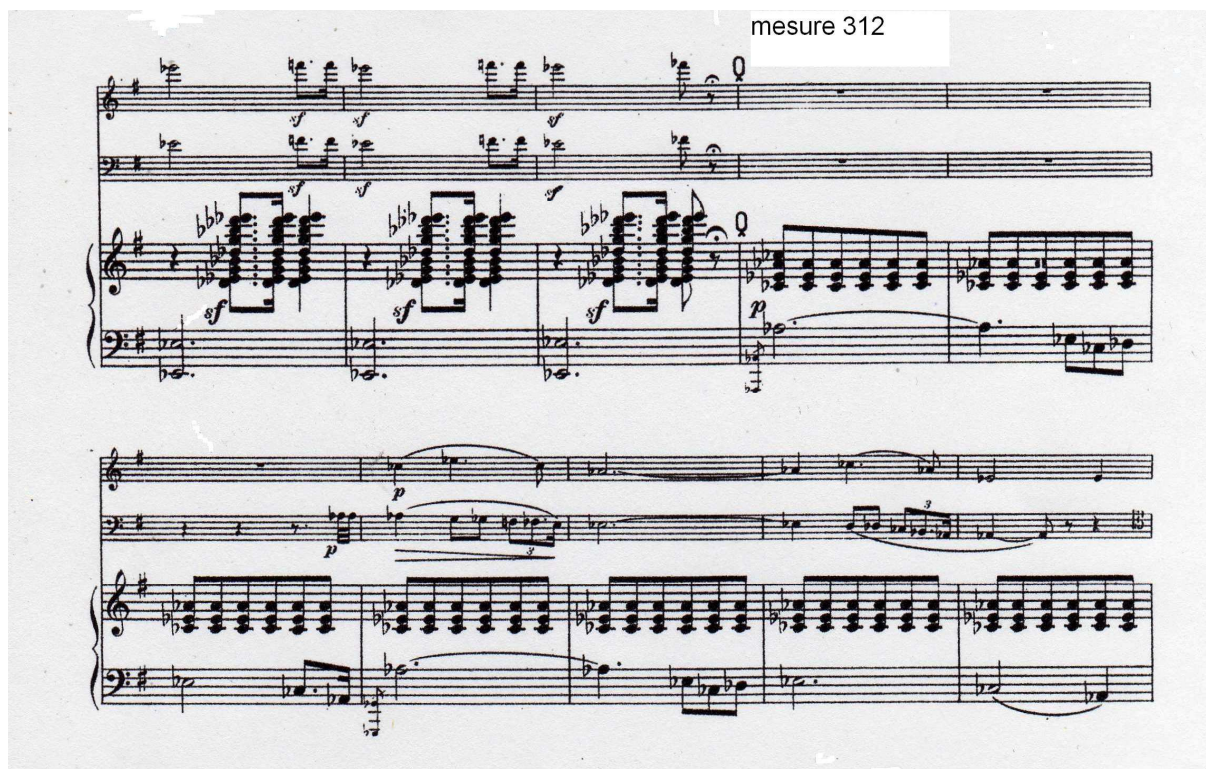
Mais l'étude de ce final va s'orienter également sur l'utilisation du système cyclique basée l'exploitation thématique. Quelles sont les expérimentations de Chausson ?

C'est ici un allegro de sonate où le principe des thèmes contrastés est scrupuleusement appliqué par l'auteur. Le premier (mesure 1) de caractère populaire présente par sa construction rythmique une dynamique intéressante. Le second évoqué au violon (mesure 33) par son manque d'appui rythmique et son évolution assez souple et conjointe donne un aspect plus tourmenté. Ce matériau musical ainsi posé, donne lieu à un développement intéressant à partir de la mesure 55. Cependant ce cheminement à la fois traditionnel et maintes fois

éprouvé par les compositeurs se trouve dévié par le retour inopiné du second thème du premier mouvement mesure 139.

A travers une forme sonate aux deux thèmes caractérisés, ce final se charge de récapituler les différents éléments thématiques les plus importants de l'œuvre. C'est notamment les thèmes du début de la pièce qui réapparaissent de manière plus ou moins transformés. Ils apportent un côté narratif et unificateur au discours musical. Ils circulent de l'un à l'autre mouvement assurant à l'architecture une parfaite cohésion. Nous avons ici un élargissement de la forme sonate par une ouverture sur la thématique des mouvements précédents, qui apparaît ici un vecteur du discours musical. Chausson combine une structure à la fois explicite (forme sonate) et implicite (forme cyclique). Cet amalgame architectural se fait de manière assez naturelle et apporte un véritable renouvellement au discours. La similitude de certaines tournures mélodiques crée l'unité du discours (mesure 93). De nombreux rappels plus ou moins variés ont un rôle unificateur et leurs métamorphoses évitent toute sensation de répétition. Ces transformations s'effectuent par à la fois un travail de variation et d'intégration de la forme cyclique. Cette double technique compositionnelle peut créer une certaine ambivalence sur les véritables intentions compositionnelles de l'auteur.

Superpositions, modifications, combinaisons rythmiques et mélodiques constituent la substance musicale des dernières pages de cette pièce, notamment à partir de la mesure 312.



**Exemple 84 :** Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 4<sup>ème</sup> Mvt, mes. 309-318.

Cette illustration met en évidence la malléabilité du matériau mélodique de Chausson. L'intérêt de cette séquence réside dans la réinjection du thème A du premier mouvement – mesure 312- à la main gauche du piano, qu'il superpose par la suite au motif générateur X par l'intervention du violoncelle. La réalité de cette cohabitation parallèle détermine une exigence de choix dans les idées, ainsi qu'une grande maîtrise d'écriture. De plus, ce rappel du mouvement initial apparaît dès lors comme un aboutissement et non plus comme un point de départ pour une nouvelle idée. Ces récurrences s'inscrivent dans un contexte et/ou un esprit de récapitulation.

Cet agencement aussi bien réussi soit-il, peut cependant révéler un manque de liberté au niveau de l'inspiration mélodique. Cette recherche peut être excessive de combinaison voire d'interpénétration thématique ne trahit-elle pas le message artistique ? L'intellect prime-t-il sur la sensibilité ou l'intuition ?

Diverses interprétations sont possibles, néanmoins ces mesures révèlent en tout cas un usage de la technique cyclique qui représente une marque distinctive et revendicatrice d'un style de

Chausson à l'image de nombreux de ses contemporains dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle.

### **III.2 Concert en ré Majeur op. 21.**

Cette œuvre en quatre mouvements fut le fruit d'une gestation importante. En effet sa durée de composition s'étale sur 25 mois, de mai 1889 à juillet 1891. Sa présence figure ainsi dans les tomes IV, VII, VIII et X des *Brouillons*. D'après le tome IV de ces derniers p. 12 à 15, tous les thèmes des différents mouvements sont dessinés à Crémaut, dès mai 1889. Cette indication paraît importante puisqu'elle démontre que Chausson possédait dès l'été 1889, une vision globale de l'ensemble de l'œuvre. Chausson n'a donc rien écrit de définitif avant d'avoir trouvé l'ensemble des principaux thèmes appartenant à chaque mouvement. Cela prouve en tout cas la volonté du compositeur de créer une structure architecturale basée sur une affinité thématique très forte. L'utilisation de la forme cyclique est donc une nouvelle fois le principal fondement de cette pièce. Si ce procédé semble commun, sa mise en œuvre peut soulever quelques particularités, qu'il est toujours intéressant d'observer. Quelle est la fréquence des rappels ? Où sont ils localisés ? Quel est leur rôle au sein d'un mouvement ou de l'œuvre entière ? Malgré leur apparition plus ou moins déformée, la localisation de ces rappels reste en général relativement claire et constituent un jalon du discours permettant de structurer et d'unifier l'œuvre. Le troisième mouvement conçu en premier en mai 1889, lui donne une dimension organique évidente autour duquel vont se développer les différents mouvements. Cette organisation compositionnelle va accroître la cohésion existant entre les diverses parties de l'œuvre.



## 1<sup>er</sup> Mouvement

Achevée le 25 juin 1891, les premières mesures d'introduction nous présentent la cellule génératrice de la pièce.

**CONCERT en RÉ majeur**

Décidé      moins vite

Violon Solo

1<sup>er</sup> Violon

2<sup>d</sup> Violon

Alto

Violoncelle

PIANO

ff      long.      f      long.

Exemple 85 : Chausson, Ernest, *Concert* op. 21, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.1-4.

La puissance et la volonté affirmée de ce motif apportent un formidable élan. Chausson se rapproche ici de certaines tournures mélodiques Beethovéniennes, si l'on songe à la citation « Es muss sein » du Final du XVI<sup>e</sup> *Quatuor à cordes* opus 135.



**Exemple 86 :** Beethoven, Ludwig van, Final du XV<sup>e</sup> *Quatuor à cordes*, citation « es muss sein ».

Celle-ci apparaît comme une référence consciente ou inconsciente. Si l'analogie de ce dessin initial peut être frappante, il convient cependant de signaler que la composition de ces deux œuvres reste assez spécifique et indépendante. La valeur d'une œuvre ne dépend aucunement de ces similitudes fortuites, mais de la façon dont cette cellule est traitée. L'affirmation péremptoire de celles-ci -Beethoven et Chausson- témoignent en tout cas d'une nécessité créatrice profonde.

Le motif générateur du *Concert*, se retrouve sous des formes plus ou moins variées dans les différents mouvements et alimente une part essentielle du discours musical. Il est à la base du réseau thématique et l'on peut considérer sa présence comme l'une des principales cellules germinales de l'œuvre à l'image des mesures introductives.

**Exemple 87 :** Chausson, Ernest, *Concert* op.21, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.1-14.



A partir du changement de métrique, cette triade imprègne l'essentiel de la texture musicale du quatuor à cordes. Sa morphologie mélodique se retrouve par mouvement droit ou mouvement contraire sur une grande partie de la conduite des lignes, où l'on peut observer l'incise ascendante et descendante de ce motif. Chausson affirme délibérément son matériau unificateur et laisse présager ainsi, son exigence manifeste de cohésion pour la construction de cette musique en devenir. Ce principe sous jacent d'unité, qu'il adopte comme prémices, défie ostensiblement la mémoire auditive de l'auditeur. Ce dispositif, peut apparaître comme un élément dialectique singulier de l'auteur, pour sa conception du procédé cyclique.

Jusqu'à la mesure 34 ce dernier poursuit sa course en se développant par élargissement intervallique et confirme ainsi son aspect fondateur dans la construction architecturale. En se reproduisant sur divers intervalles et différents degrés, il apporte les attributs rythmiques, mélodiques, et harmoniques qui caractérisent le thème A à la mesure 35.



**Exemple 88 :** Chausson, Ernest, *Concert op.21*, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 35-42.

Cette cellule de base fait partie intégrante de la trame du premier thème de ce mouvement. En effet cette mélodie contient dans son incipit les trois notes de l'idée génératrice. Il apparaît ainsi comme une sorte d'amplification expressive du motif cyclique. La cellule mère engendre ici un aspect fusionnel avec la thématique du mouvement et permet ainsi d'établir une relation spécifique. La construction de ce thème prend assez régulièrement la morphologie de cette cellule génératrice, notamment avec la présence de cette quinte ascendante qui apparaît ici structurelle. Chausson incorpore dans son utilisation cyclique une construction intervallique

de référence. Cette cellule génératrice constitue- ce que Vincent d'Indy appelle -une charpente mélodique<sup>109</sup>.

De plus elle surgit très clairement à plusieurs endroits stratégiques et fonctionne alors comme un signal qui crée non seulement des liens entre les différents mouvements mais structure aussi efficacement chacun d'eux (mesure 1, mesure 260, mesure 408). Ces rappels acquièrent un rôle plus ou moins actif : il y a des rappels presque inchangés, sorte de citation dans un contexte nouveau. Ils apparaissent alors comme élément extérieur et on peut les considérer comme des piliers chargés de cimenter l'œuvre entière comme dans les exemples évoqués précédemment.

D'autres rappels, par des transformations et impliqués directement dans l'élaboration du mouvement entretiennent des relations plus lointaines avec le motif de base (mesure 24, mesures 107-108, mesures 109-110, mesures 282 à 287, mesures 327 à 339).

On assiste à une oscillation entre rappels évidents, et relations plus ou moins cachées avec l'idée principale qui donne au discours un sentiment de variété dans l'unité.

Ce mouvement initial de forme sonate utilise donc un thème A (mesure 35) dit cyclique qui absorbe littéralement l'idée génératrice et constitue un lien entre les mouvements puisqu'il revient notamment dans le final.

Le thème B apparaît mesure 140, présenté dans une tonalité de *Si* majeur, puis s'infléchit dans le ton de *fa* # mineur, tierce supérieure du ton initial, pratique courante de cette fin de siècle. Chausson ne l'exprime pleinement qu'après l'avoir laissé pressentir mesure 127.

Chausson respecte la logique discursive de la forme sonate en présentant le premier thème qui définit le caractère actif et énergique alors que le second, plus lyrique et chantant représente l'élément féminin du mouvement. Cependant l'analyse simultanée des deux ne dégage pas

---

<sup>109</sup> Indy, Vincent d', *Cours de composition musicale*, II-1, *op.cit.*, p.423.

une opposition de contraste très marquée. La concision, les assises rythmiques, l'aspect diatonique semblent commun à chaque thème. De plus à la réexposition la seconde idée (mesure 361), perd un peu de son caractère souple et mélodieux par un agencement instrumental du thème plus important.

tête du thème B réexposition

2103

**Exemple 89 :** Chausson, Ernest, *Concert* op.21, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 359-362.

Les doublures, l'intensité, donne au second thème un caractère plus tendu, plus massif qui accentue l'énergie du discours à l'image de la première idée. Ce manque de caractérisation peut traduire la volonté du compositeur de rendre une plus grande affinité entre les thèmes dans un souci d'unité et de cohésion qui sera renforcé par leurs réapparitions dans les mouvements ultérieurs. Mais ils apparaissent également ambivalent, et rendent leur fonction cyclique parfois sous entendu. Certaines confusions ou ambiguïtés se font sentir notamment dans le final.

La fin de ce mouvement présente de plus une configuration intéressante.

A. R. 9555. L. & C<sup>ie</sup>

Dernière apparition du motif  
originel aux parties inférieures

**Exemple 90 :** Chausson, Ernest, *Concert* op.21, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 403-410.

Cette illustration voit apparaître de manière beaucoup moins péremptoire l'ultime réincarnation du motif originel des mesures liminaires de ce mouvement. Ce rappel détermine les préoccupations presque opiniâtres de l'auteur dans sa volonté et sa recherche d'unité.

Cette dernière évocation, traduit à la fois une grande symétrie et un aspect circulaire à ce mouvement, qui le parachève dans un grand souci de perfection. Cette citation à l'extrémité du mouvement peut paraître à peine perceptible par son intensité et la localisation de son registre, cependant ces attributs conduisent l'auditeur dans sa perception à une plus grande attention. Ce dispositif donne à cette musique un aspect narratif évident, dégagé de tout support extramusical. De plus l'habileté de Chausson, intègre cette cellule avec une plus grande fluidité dans le discours, qui l'écarte d'un rappel peut être un peu trop conventionnel par certains moments de la méthode la cyclique. Les enchaînements naturels du matériel musical évitent l'adjonction d'éléments divers juxtaposés, qui par souci de conformité à une adéquation unitaire peuvent apparaître parfois superficiels ou incongrus. La technique

cyclique de Chausson se présente de manière plus homogène et dévoile des affinités plus marquantes entre les différents composants du langage.

## **2<sup>ième</sup> Mouvement**

Chausson, dans ce deuxième mouvement omet le principe cyclique, est-ce volontaire ? pense t il à des références musicales antérieures ? Quel est son modèle ? Le bien fondé de ces questions résulte du fait qu'il opère le même dispositif dans le *Trio*.

En tout cas il est évident que Beethoven ainsi que Franck évitent le procédé cyclique dans les mouvements centraux de certaines de leurs compositions<sup>110</sup>.

Chausson a pu établir sa structure cyclique à partir de modèles préexistants, ou faire simplement le choix, par un relâchement unitaire, d'un effet de contraste, sous forme de divertissement ou intermède. Ce moment d'apaisement peut apparaître dès lors comme un palier de décompression par l'atténuation de repères ou réflexes auditifs. Peut on y voir ici, une vision stratégique de Chausson pour la musique en devenir, qui par le retour de certaines récurrences mélodiques ultérieures, donnera plus de relief au discours, mais également peut être aussi une imprégnation plus marquante de la mémoire auditive ? Trop d'informations tue l'information, adage pédagogique dans le monde journalistique.

## **3<sup>ième</sup> Mouvement**

La position et la conception de ce mouvement lent lui confère un poids structurel et expressif important. Ce 3<sup>ième</sup> mouvement conçu en premier peut être considéré comme le centre de gravité du *Concert* tout entier. On peut penser qu'il est le fondement de la stratégie architecturale du compositeur et l'élément qui donne véritablement le sens originel de l'œuvre. Les intérêts sont ici multiples puisque ce mouvement suggère à la fois des enjeux

---

<sup>110</sup> Beethoven, Ludwig van, *Symphonie n°5*, deuxième mouvement.  
Franck, César, *Symphonie en ré mineur*, troisième mouvement.

affectifs ou spirituels, mais également compositionnels. Il détermine la sensibilité et les préoccupations intérieures du compositeur. Ce dernier évoque sa pensée intime mais également son ingéniosité et sa maîtrise technique.

Comment Chausson va-t-il intégrer le procédé cyclique face à ces impératifs esthétiques ?

Le troisième mouvement composé en premier traduit bien l'idée qu'il est le cœur de l'œuvre. Cette indication montre une volonté du compositeur qui ressent le besoin de créer un lien organique fort entre les différents mouvements. Dans cette structure cyclique, Chausson semble rééquilibrer le poids des différentes parties au profit du mouvement lent.

Deux thèmes principaux vont alimenter l'essentiel du discours. Chacun possède une réalité expressive spécifique déterminant le caractère sombre voire tragique de ce passage. L'élément intéressant pour l'étude de ce chapitre est le second thème qui apparaît mesure 49 puisqu'il participe activement à la structure cyclique. On le retrouvera notamment dans le 4<sup>ème</sup> mouvement où il occupera une place importante.

Ce thème est construit sur des éléments plus ou moins identifiables à l'idée génératrice.



**Exemple 91 :** Chausson, Ernest, *Concert op.21*, 3<sup>ème</sup> Mvt, mes.49-52.

Son entrée avec l'intervalle de quinte lui fait directement référence. Chausson adopte dans son écriture une certaine logique intervallique.

De par sa tournure mélodique et son lyrisme, il présente quelques analogies plus ou moins éloignées avec les thèmes du mouvement initial. Par exemple, ils ont en commun les terminaisons ascendantes de chaque fin de phrase. De manière générale, même si les

conceptions thématiques de Chausson réinterprètent différemment certains contours mélodiques, les similitudes morphologiques des attributs renforcent l'unité de l'oeuvre. De nombreux éléments structurels semblent de ce fait se rattacher à l'idée fondamentale de l'introduction.

#### **4<sup>ième</sup> Mouvement**

Dans la construction globale de l'oeuvre, le final joue un rôle capital, tout en se reposant sur des motifs nouveaux, il rappelle les principaux thèmes entendus jusque là.

Il a pour fonction de récapituler, de résumer les moments essentiels de ce *Concert* et d'unifier le tout. Point culminant et apothéose de l'oeuvre, il apparaît comme une synthèse. Le dernier mouvement apporte par les liens étroits qu'il entretient avec les différents mouvements une réponse ou résolution des tensions accumulées précédemment. Il constitue dans une perspective cyclique le moment privilégié de l'ensemble, dans lequel le compositeur va clore son architecture, et parfaire son unité.

La singularité de ce mouvement réside en partie dans la forme qu'il présente. L'organisation un peu surprenante ne rend compte à priori à aucune des formes standard connues (rondo, sonate, rondo sonate).

Cependant la vision et les perspectives artistiques du compositeur ne l'empêchent pas d'avoir à l'esprit une conception architecturale en ligne de mire, même si celle-ci se révèle moins évidente. En tout cas, comme le traduisent certaines de ses analyses, son importance reste déterminante :

Je ne sais pas s'il faut croire, comme le dit Edgar Poe, à la réalité éternelle des pensées - cette idée me fait frémir-mais je crois à la réalité des pensées exprimées et une pensée ne peut être vite exprimée que lorsqu'elle est revêtue d'une forme suffisamment belle<sup>111</sup>.

---

<sup>111</sup> Lettre n° 126 du 14 novembre 1892 à Raymond Bonheur in Chausson, Ernest, *op.cit.*, p.326.

Chausson manifeste ici qu'il structure son discours en privilégiant par ses dons intellectuels aussi bien la pensée consciente que le monde des émotions. Cette citation est instructive dans le sens où l'auteur reste vigilant par rapport à la fois à la solidité d'une construction et l'inspiration mélodique, sans rentrer dans une cérébralité excessive et facile qui a pu faire l'objet de parfois griefs sur la pratique et les moyens offerts par la technique cyclique. La cohabitation est ici plus étroite et spontanée.

Comment Chausson la réalise-t-il ?

Il convient de distinguer pour l'étude de ce mouvement les relations thématiques qui constituent la charpente globale de la cohésion de l'ensemble. Les récurrences de certains thèmes permettent à Chausson de trouver de nouvelles solutions structurelles. Le procédé cyclique est un moyen pour le compositeur d'élargir le cadre formel sans délimitations précises. Malgré cette apparente confusion, l'auditeur ne reste pas cependant sans points de repère, les affinités thématiques étant très présentes.

Chausson intègre certaines des fonctions de la forme sonate qu'il organise autour d'une structure répétitive qui crée cependant une grande lisibilité.

La concision et l'intensité des thèmes de ce mouvement procurent le dynamisme nécessaire à ce final. Deux thèmes principaux (thème 1 mesure 1 et thème 2 mesure 30) qui par interactions successives vont alimenter le discours. Un troisième semble intervenir mesure 119, mais son déroulement et la brièveté de son intervention lui donne une fonction transitoire, favorisant l'articulation.

C'est le milieu de ce mouvement -mesures 182 à 254- qui va attirer l'attention de ce chapitre.

Il est en grande partie géré par le deuxième thème du mouvement grave, dont les moments les plus significatifs apparaissent aux mesures 182 et 236. Ce dernier se substitue ainsi à un développement traditionnel.





**Exemple 92 :** Chausson, Ernest, *Concert op.21*, 4<sup>ième</sup> Mvt, mes.178-191.

Il surgit une première fois dans les parties inférieures des cordes –alto, violoncelle- comme enchâssé dans la texture musical. Les contrastes de nuances lui donnent un certain relief, qui se trouve accentué par sa position médiane dans la localisation géographique de la partition. Il apparaît comme le cœur de la partition. La sonorité profonde des graves, sa présentation en augmentation rythmique par rapport au troisième mouvement, la stabilité de ses points d'appui, lui donne une sérénité et plénitude acoustique. Ces attributs lui confèrent une réelle valeur emblématique. La souplesse ou malléabilité du matériau mélodique de l'auteur, permet à ce thème d'intégrer les sphères esthétiques de ce final. Il quitte l'aspect sombre et tourmenté du troisième mouvement.

Ces récurrences assez facilement décelables à l'audition, contribuent à unifier l'œuvre. Cependant Chausson parvient à allier richesse thématique et rappels unificateurs en

renouvelant le discours par des modifications ou combinaisons qui évitent toute sensation de répétition voire de monotonie à l'image de l'illustration suivante, mesure 236 :

2ème thème  
du 3ème Mvt

72

A.R. 9555.L & C°

**Exemple 93 :** Chausson, Ernest, *Concert op.21*, 4<sup>ème</sup> Mvt, mes. 235-245.

Globalement, l'évolution s'effectue dans un mouvement progressif et continu, s'inscrivant dans ce que l'on peut appeler un crescendo généralisé. Il affecte l'intensité avec une progression graduée des nuances, soutenu par des effets de masse caractérisés par les doublures.

L'intensification expressive est due non pas au morcellement analytique du matériau musical, mais au contraire à la concentration des événements qui s'applique aux unissons des parties homophones. La répétition thématique se fait également par l'exploitation des registres - notamment à la fin de cette séquence par l'intervention du piano- qui par une conquête

progressive de l'espace sonore accentue le processus. Le compositeur emploie le procédé cyclique, comme vecteur ou orientation possible pour la dramatisation du discours.

Chausson, par son ingéniosité, fait usage d'une parfaite connaissance des techniques cycliques de l'époque, qu'il combine à une utilisation subtile voire parfois confuse et ambiguë de la variation.

Une reprise modifiée de ces différentes sections assure la symétrie et la cohérence de l'architecture. Les mesures terminales (mesures 416 à 458) récapitulent les principaux motifs cycliques de l'œuvre. Cette ultime coda voit apparaître une juxtaposition serrée des principaux motifs cycliques de l'œuvre. La dernière manifestation du 2<sup>ème</sup> thème du 3<sup>ème</sup> mouvement surgit à la mesure 415.

mesure 415

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Violin I, the middle for Violin II, and the bottom for Piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Above the staves, there are performance instructions: 'un peu retenu', 'Plus large', and 'Plus animé'. The page number '85' is visible in the top right corner.

**Exemple 94 :** Chausson, Ernest, *Concert op.21*, 4<sup>ème</sup> Mvt, mes.412-420.

C'est ici la totalité de l'effectif qui participe à la dernière évocation de ce thème. Cet ensemble fusionné et uni dans un même geste, constitue un moment emblématique de l'œuvre. Cette concentration thématique traduit la pensée narrative du compositeur. Sa projection dans l'espace, lui donne une dimension spatiale et plénitude sonore. Le début de cette coda fait état d'un type de fonction discursive et se place dans une perspective de clarté et de luminosité. Le message artistique de Chausson s'inscrit à la fois dans un contexte

d'épanouissement et d'accomplissement plus que dans le doute et l'incertitude. Les transformations thématiques nous entraînent vers un dépassement et résolution des conflits. Ces réinterprétations cycliques constituent le fondement nécessaire pour rattacher plus ou moins étroitement les différents mouvements à l'ensemble de l'œuvre.

Une dizaine de mesures plus loin, c'est le premier thème du mouvement initial qui vient clore ce *Concert*.



**Exemple 95 :** Chausson, Ernest, *Concert* op.21, 4<sup>ième</sup> Mvt, mes.428-439.

La proximité de juxtaposition des deux thèmes, révèle une grande fluidité dans l'intégration des idées. Les phrases sont souples dans leurs dessins toujours renouvelés, mais la similitude des attributs rythmiques et mélodiques leurs donnent un discours de fond unitaire. L'intervalle de quinte ascendante qui forme l'incipit de chaque mélodie est significatif. Ces éléments apparaissent finalement comme un moteur assez convaincant dans l'élaboration du langage musical bien que le contexte environnemental reste assez nettement différencié. C'est par exemple à présent une évocation thématique beaucoup plus discrète, puisque la mélodie est prise en charge uniquement par le violon solo. Les exposés de ces thèmes sont en apparence autonomes, et clairement identifiables, mais leurs plasticités et affinités contribuent à une grande cohésion.

En conclusion on peut évoquer également le fait que Chausson tente ici de véritablement intégrer le procédé cyclique à la structure. Il ne se contente pas en effet d'effectuer une récapitulation finale des motifs cycliques, mais propose au contraire une participation active à la structure. La partie centrale de ce mouvement (mesures 182 à 254) paraît significative.

### **III.3 *Quatuor pour cordes et piano en la Majeur* op.30.**

Si l'on s'en tient aux dates indiquées sur le tome XI des *brouillons*, le 3<sup>ième</sup> mouvement fut conçu le premier : le 20 juillet 1897 (voir la page 17 de l'envers du volume). Ce principe compositionnel fut déjà observé lors de la conception du *Concert* op.21. Chausson attribue donc une valeur particulière à ces mouvements. Ceux-ci deviennent le centre organique de l'œuvre et permettent de développer la forme et les thèmes cycliques, chers au compositeur. La composition du premier mouvement s'acheva le 17 septembre 1897 à Veyrier (Tome XI p.61). Quant au quatrième mouvement, sa réalisation fut terminée le 23 octobre 1897 à Veyrier (Tome XI p.53 l'envers du volume). Le second mouvement n'apparaît pas dans le cahier d'esquisses.

#### **1<sup>er</sup> Mouvement**

Le premier mouvement d'un point de vue stratégique renseigne et pose une situation musicale. Il permet au compositeur d'établir certains gestes musicaux indispensables pour la perspective de l'œuvre et sa cohésion. L'ensemble des mouvements découle en partie souvent du premier, soit à travers des motifs communs, ou par certaines combinaisons mélodiques similaires, ou tout simplement par l'utilisation de la forme cyclique qui est un concept directeur dominant de cette pièce. Cette analyse va être ici de voir comment Chausson propose une organisation cohérente susceptible de maintenir l'intérêt du discours musical sur une durée relativement longue.

Ce mouvement à la fois structuré et développé donne à l'œuvre son identité et son élan. De forme sonate, il présente un premier thème (mesure 1) exposé au piano en *la* majeur, la tonalité générique de l'œuvre. Il pose d'une certaine manière le matériau musical originel que l'on retrouvera dans les différents mouvements.



**Exemple 96 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op.30, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 1-6.

Sa réapparition dans le final lui donne une valeur structurelle significative dite cyclique. Il fait donc parti d'un réseau de correspondances qui va alimenter le discours musical de la pièce. La vitalité de son expression, le rapproche d'une mélodie populaire réinventée à l'image du premier thème du 3<sup>ème</sup> mouvement.

Son écriture diatonique et pentatonique constitue donc à la fois une référence et une perspective esthétique de l'ensemble.

Ses constituants musicaux – attributs rythmiques, tournure mélodique, logique intervallique - vont être à la base d'une partie de l'élaboration thématique des différents mouvements. Deux autres thèmes se partagent l'exposition de manière à peu près égale. La tension qu'ils provoquent, dramatise le discours et contraste avec le précédent. Ils ne réapparaissent pas a priori dans les mouvements ultérieurs. Cependant on peut noter certaines affinités avec des thèmes à venir. Le troisième thème de ce mouvement (mesure 89), présente des similitudes avec le deuxième thème du final (mesure 77). L'incipit de ce dernier n'est rien d'autre qu'une réminiscence plus ou moins modifiée du troisième thème de ce mouvement. De ce fait, comme nous venons de le signaler, dans l'évolution globale de l'œuvre, les rappels pourront se faire de façon explicite mais également implicite, dont les fondements se trouveront pour une large mesure dans cet allegro de sonate.



Ce mouvement initial met donc en place un réseau de correspondances thématiques qui ont pour fonction d'assurer la cohérence et la structure de la pièce. Cependant les références musicales vont devenir plus suggestives et projettent le procédé cyclique à un niveau plus abstrait. De même que l'on peut noter dans cette pièce, l'absence de mesures introductives comme dans le *Trio* ou le *Concert* dans lesquelles on pouvait déceler des cellules génératrices marquantes pour l'élaboration du discours. Chausson semble nous orienter désormais vers une autre application du procédé cyclique. Les choix opérés par le compositeur sont peut être ici révélateurs d'une plus grande liberté, par un refus d'une utilisation stéréotypée du système. Une évolution se fait donc sentir d'une construction à l'autre.

## **2<sup>ème</sup> Mouvement**

Ce mouvement lent s'inscrit par l'atmosphère qu'il dégage dans une perspective contemplative. Dans la tonalité de la sous dominante bémolisée, qui correspond à une atténuation de la tension, convient au lyrisme et à la mélancolie de cette page. Sa fonction est ici de nature expressive mais également structurelle en raison de ses constituants musicaux qui contribuent à l'unification globale de l'œuvre. La sérénité et la clarté d'inspiration des différents thèmes témoignent d'une évolution sur la pensée et le style musical de l'auteur. En effet les tournures mélodiques évitent ici notamment certains abus chromatiques et autres surcharges inutiles préjudiciables à la lisibilité du discours. D'un point de vue architectural, la réinjection du premier thème de ce mouvement dans le final -1<sup>ère</sup> apparition mesure 224-, traduit l'attachement du compositeur à la conception cyclique de l'oeuvre.

## II

The musical score is for a quartet in A-flat major, 3/4 time. It features four staves: Violon (Violin), Alto, Violoncelle (Cello), and Piano. The tempo is marked 'Très calme'. The dynamics are 'mp' (mezzo-piano) and 'p' (piano). The score is divided into two systems. The first system shows the initial measures where the Alto introduces a melodic theme, while the other instruments provide harmonic accompaniment. The second system continues the musical development.

**Exemple 97 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la* op.30, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes.1-9.

Son intégration dans le 4<sup>ème</sup> mouvement se fait comme nous le verrons ultérieurement de manière spontanée et ne présente pas d'efforts particuliers. C'est une écriture plus allégée et limpide qui fait preuve d'une meilleure gestion des idées. Sa concision favorise la mémoire musicale de l'auditeur. De construction tripartite, ce mouvement constitue une réinterprétation possible de la forme Lied.

La partie A présente le premier thème, tout d'abord évoqué à l'alto (mesure 1), dont l'intérêt réside dans sa valeur structurelle évoquée précédemment. Il constitue le matériau de base sur lequel va travailler Chausson pendant les quarante premières mesures.

Dans la deuxième section du lied intervient une nouvelle phrase (mesure 41), dans une tonalité de *fa* majeur avec suppression de la sensible (présence d'un *mib*). Ce geste compositionnel apparaît comme une constante dans la construction des thèmes de Chausson



(3<sup>ième</sup> thème du premier mouvement mesure 89, 2<sup>ième</sup> thème du troisième mouvement mesure 35). Ce repère auditif contribue à renforcer les affinités thématiques. Ce second thème reste également imbriqué avec le précédent avec lequel il est superposé (mesure 49). Chausson privilégie l'agencement de ses idées musicales qui apparaissent comme un vecteur essentiel de construction. Un autre élément (mesure 68) principalement rythmique vient intensifier et dramatiser le discours. Ce troisième élément évolue par juxtaposition et superposition avec le second thème, et rend par conséquent difficile sa véritable fonction. Cette proximité montre que Chausson utilise ainsi un processus de continuité plus que de rupture ou de contraste qui semble un des fondements de sa musique.

La dernière partie rappelle l'importance du thème initial, qui se manifeste sous des apparences plus ou moins modifiées. Elle souligne une fois de plus, le sentiment de variété dans l'unité que veut imprimer l'auteur.

Même si globalement, le thème D apparaît explicitement cyclique, avec la relation qu'il entretiendra avec le final, il n'en reste pas moins que ce mouvement tisse également de liens avec le mouvement précédent par une utilisation récurrente du mode majeur sans sensible dans la construction de l'échelle mélodique de ses thèmes. Chausson glisse imperceptiblement vers des affinités intervalliques de ses phrases qui rendent compte d'une technique cyclique plus difficilement perceptible. La progression de ce quatuor fera état par alternance d'un rééquilibrage entre perception allusive ou concrète des différents rappels.

### **3<sup>ième</sup> mouvement**

Derrière une simplicité affichée « simple et sans hâte » ce 3<sup>ième</sup> mouvement présente des caractéristiques qui semblent donner des perspectives esthétiques générales. Les liens avec les autres mouvements apparaissent moins évident et s'expriment de manière plus discrète. Conçu le premier, il peut être considéré comme le centre organique de l'œuvre. Situé entre l'intériorité expressive du second mouvement et la vitalité du final, il constitue une étape dans

l'évolution musicale. De nature plus apaisante, il maintient en quelque sorte l'équilibre de la structure à grande échelle. Ce fragment de musique est un discours qui réfléchit sur ce qui le précède et sur ce qui va suivre. Loin de l'isoler, Chausson l'inscrit dans la continuité de l'œuvre par les références musicales implicites qu'il induit.

Même si ce mouvement s'apparente à un scherzo, il ne se plie pas vraiment à la forme standard. A l'image de la première phrase du premier mouvement, le premier thème se caractérise par son diatonisme et l'utilisation de l'échelle pentatonique.

46

**III**

Simple et sans hâte

The musical score shows four staves: Violon, Alto, Violoncelle, and Piano. The Violon staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Alto staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Violoncelle staff has a bass clef and a key signature of one flat. The Piano staff has a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat. The tempo is 'Simple et sans hâte'. The Violon part is mostly rests. The Alto part starts with a piano (p) dynamic and plays a melodic line. The Violoncelle part starts with a piano (p) dynamic and plays a melodic line. The Piano part is mostly rests.

**Exemple 98 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la* op.30, 3<sup>ème</sup> Mvt, mes. 1-7.

Sa couleur modale et son inspiration dérivée d'un quelconque folklore renforce l'unité du réseau thématique avec le mouvement initial. Cette réappropriation personnelle du compositeur de la musique populaire lui permet non seulement un renouvellement de son style mais également – par l'utilisation récurrente qu'il en fait dans les différents mouvements – un moyen de cohésion.

L'évocation de ce premier thème au violoncelle (mesure1), énonce le matériau musical utilisé et traduit une certaine simplicité rythmique et concision qui semblent une constante dans la construction thématique de cette pièce. Les composantes de cette mélodie apparaissent ainsi

référentielles sur la structure. La cohérence avec les autres mouvements intervient ici de manière souterraine. Sa répétition et sa projection sur différents registres donnent à l'auditeur des points de repère familiers. L'apparition du second thème (mesure 35), se caractérise par certaines similitudes avec la 3<sup>ème</sup> idée du premier mouvement (mesure 89) comme évoqué précédemment.



**Exemple 99 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la* op. 30, 3<sup>ème</sup> Mvt, mes. 34-40.

Les affinités sont diverses : parmi celles-ci on peut distinguer l'utilisation du mode majeur avec un septième degré bémolisé qui lui donne un aspect modal. La répétition de la tête du thème dans un ambitus de quarte renforce la logique commune de construction thématique. Ainsi plusieurs constituants identiques concourent à cette élaboration. Les analogies peuvent être ici certes moins visibles, mais il est cependant possible d'identifier certains gestes musicaux. Ces rappels s'impriment de manière plus ou moins consciente chez l'auditeur mais leurs perceptions nécessitent un recours à la partition. Ils témoignent en tout cas, par ce côté parfois très allusif d'une gestion subtile du matériau musical. La progression de ce mouvement se fait par juxtaposition des deux idées principales dans un esprit de variations successives. Cependant celles-ci restent cohérentes dans l'élaboration du discours. C'est l'unité qui semble être la préoccupation majeure du compositeur. Sa maîtrise technique le conduit à exploiter de petits fragments mélodiques des idées principales qui se réduisent

parfois à un simple intervalle notamment celui de quarte et de quinte. La mise en scène initiale de ces deux intervalles conditionne l'écoute de ce mouvement si l'on se réfère à l'incipit des deux thèmes, mais également ceux des mouvements précédents si l'on songe aux premières mesures de ce quatuor. Ils apparaissent ainsi comme une sorte de réservoir susceptible de libérer un potentiel énergétique. Le système cyclique s'infléchit d'une certaine manière vers une conception à la fois intervallique et thématique.

Globalement, ce concept compositionnelle dans ce troisième mouvement se caractérise par sa présence en filigrane, mais contribue cependant à l'homogénéité de l'ensemble.

#### **4<sup>ème</sup> mouvement**

Ce mouvement est par excellence une partie qui sollicite la mémoire auditive à grande échelle. Il entretient un rapport structurel important par rapport à la globalité de l'œuvre. A travers son organisation et tous les signes qu'il véhicule, il demande une écoute active de l'auditeur et permet par l'ensemble des données qu'il présente d'appréhender ce *Quatuor* comme une architecture dans le temps. Le compositeur fait ici appel à certaines compétences musicales de son public. La vigilance de ce dernier face aux récurrences plus ou moins déformées lui permettra d'apprécier l'œuvre dans son ensemble aussi bien par sa sensibilité que par sa raison. C'est à travers un réseau de correspondances tissé tout au long de l'organisation générale que reposera la cohérence. Ces relations à grande échelle jouent un rôle essentiel dans le processus de réception.

Chez Chausson, le final constitue une manière de s'associer plus ou moins étroitement à l'histoire de l'ouvrage. Il est un moyen de synthèse entre les différents mouvements. Il apparaît alors non seulement comme la fin de l'œuvre mais également comme son but, ce vers quoi il est tendu depuis le début, ce lieu où s'exprimera une récapitulation de divers éléments musicaux dans une perspective esthétique qui pourra être aussi bien celle de l'accomplissement ou de l'épanouissement.

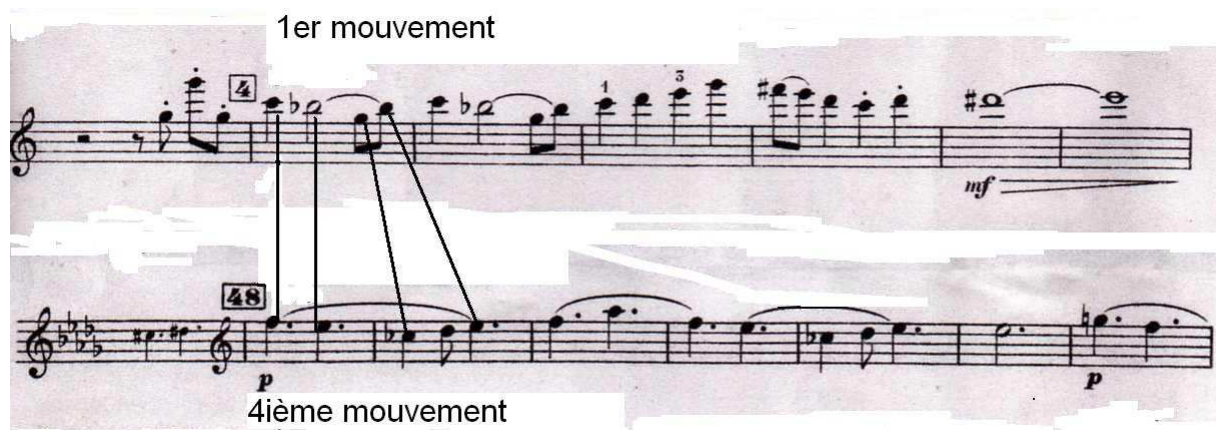
Le début du mouvement ne tranche pas véritablement avec la fin du précédent. Son expression tout d'abord hésitante et tourmentée l'inscrit dans une logique de continuité. Malgré l'identité propre à chacun une proximité plus ou moins explicite apparaît.

Ce final, intitulé « Animé », utilise une nouvelle fois – comme dans le premier mouvement – les principes de la forme sonate qui semblent cependant dans ce contexte revisités. En effet l'intégration du principe cyclique conduit le compositeur à réévaluer les cadres formels. Les analogies avec le premier mouvement sont ici nombreuses, et indiquent que Chausson développe des symétries structurales pour homogénéiser son discours. Par exemple, ce n'est qu'à la fin de ce mouvement que l'on retrouve la tonalité initiale de l'œuvre, la courbe tonale se referme ainsi sur elle-même. Cela montre la volonté de l'auteur d'assurer en partie l'unité de l'œuvre par le parcours tonal qui reste un des fondements conceptuels.

Comme étudié précédemment, cette forme sonate, plus ou moins déformée par une utilisation de la technique de la variation, combine à la fois un ostinato et deux entités thématiques apparemment indépendantes avec les thèmes cycliques A et D des mouvements antérieurs. Cette cohabitation fait état d'une grande profusion d'idée mélodique qu'il conviendra de canaliser, pour que ce mouvement soit susceptible d'apparaître comme un tout unifié, condition nécessaire à la valeur sémantique de l'œuvre.

Quel est le dispositif mis en place par Chausson ?

Diverses solutions sont exploitées par l'auteur comme l'évoque parmi d'autres, l'illustration suivante :



**Exemple 100 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la* op.30, 1<sup>er</sup>Mvt, mes.94-100, 4<sup>ième</sup> Mvt, mes.102-109.

C'est ici l'évocation simultanée des deuxièmes thèmes, du premier et quatrième mouvement qui nous est présentée. Si l'on examine le début de chacun d'eux, les similitudes sont clairement perceptibles. Le second sujet de ce final apparaît être un dérivé du thème B du mouvement initial. Les deux thèmes semblent être issus de la même matrice ou schème mélodique. Ces affinités respectives facilitent l'imprégnation de la mémoire musicale, source d'une meilleure lisibilité et compréhension du discours.

La progression se fait par transformations parfois mélodiques, mais surtout rythmiques dans les différentes périodes de ce final. Dans cette évolution, Chausson intègre les thèmes principaux des mouvements antérieurs (thème 1 du second mouvement mesures, 214,224, 394, 416), (thème 1 du premier mouvement mesures 368, 374, 416, 426).

Sans tomber dans une analyse détaillée qui apparaîtrait comme une consultation fastidieuse de cette musique, il convient cependant d'en illustrer certains moments névralgiques. De plus il est impossible de décrire l'ensemble des possibilités qu'utilise le compositeur tant les solutions sont diverses. Cependant le poids à la fois expressif et structurel qu'accorde Chausson à l'extrémité de ce mouvement mérite qu'on s'y attarde. La séquence suivante semble significative à ce sujet :



# mesure 416

**Exemple 101 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la* op. 30, 4<sup>ème</sup> Mvt, mes.415-420.

Qu'est ce que cette séquence nous dévoile ?

A partir de la mesure 416, nous avons à faire à une omniprésence thématique, dans laquelle toute notion d'accompagnement semble annihilée. Chaque intervenant participe à une réalité thématique spécifique. Chausson développe simultanément trois éléments musicaux distincts. Il superpose le thème D - parties d'alto, violoncelle et main gauche du piano -, l'ostinato rythmique – partie de violon – et des réminiscences de A à la partie supérieure du piano. C'est une des parties où s'exerce de la manière la plus spectaculaire la maîtrise technique du compositeur. Elle donne lieu à une expérience audacieuse qui montre son aptitude à combiner des éléments différents, tout en dessinant une progression d'ensemble cohérente. Ce

cheminement se confirme jusqu'au confins de cette  
pièce :

thème A

Paris. Imp. A. Châmbaud et Cie    E. R. et Cie 471.    Veyrier - Juin - Octobre 1897.

**Exemple 102 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la* op. 30, 4<sup>ième</sup> mes. 427-431.

Les dernières mesures proposent une ultime énonciation du thème initial, qui se révèle ainsi comme étant l'*alpha et l'oméga* de l'œuvre. Chausson lui accorde ainsi une véritable valeur emblématique, aussi bien par ses qualités mélodiques que par ses attributs rythmiques et/ou intervalliques. Il imprègne l'ensemble de la texture.

Chausson propose par son omniprésence une autre formulation d'un modèle cyclique qui préfigure d'une certaine façon la deuxième Ecole de Vienne dans laquelle par le système dodécaphonique, chaque note participe à l'évocation thématique, abolissant ainsi toute notion d'accompagnement. C'est en tout cas une des pierres angulaires marquantes de l'édifice.

Ce mouvement conduit à une sorte de dévoilement du sens de l'œuvre. La mise en scène progressive des matériaux des différents mouvements amène la création d'un fond commun indispensable à la cohérence de l'ensemble.



Ce *Quatuor avec piano*, révèle une exigence plus aigue dans la recherche d'homogénéité. De nouveau, le compositeur s'appuie pour cela sur la conception cyclique qui apparaît comme fondement de la composition. Cependant les applications qu'il en effectue, traduisent des pratiques différentes par rapport aux œuvres antérieures. On assiste à un resserrement de tout un réseau de liens plus ou moins visibles, dans lequel le compositeur entend se rapprocher d'un idéal d'unité à grande échelle. Les moyens musicaux utilisés – variations, transformations, réincarnations mélodiques – manifestent une complexité d'écriture et une maîtrise technique plus aboutie.

#### **III.4 *Quatuor à cordes " inachevé" en do mineur op. 35.***

Cette œuvre ultime de musique de chambre, repose une nouvelle fois sur l'exploitation du système cyclique. Cependant la maturité musicale du compositeur, dévoile une technique du procédé peut être un peu plus délicate à définir dans son élaboration. Les rappels nécessaires à l'unité de l'ensemble de l'œuvre semblent se diriger vers d'autres paramètres musicaux qui rendent moins lisible la cohérence globale.

Chausson met en place sur l'ensemble des mouvements une technique cyclique basée sur des intervalles spécifiques au détriment d'une récurrence plus conventionnelle d'une thématique claire. A grande échelle il y a peu de retours textuels significatifs. C'est donc vers d'autres réseaux plus souterrains que nous dirige Chausson. Les correspondances sont, semble-t-il plus facilement décelables avec le support de la partition qu'à la simple écoute. Ce manque de lisibilité apparente peut rendre le système cyclique moins sensible, cependant sa présence est manifeste. De manière générale la valeur spéculative et/ou prospective de se stimulant compositionnel présente ici des orientations et démarches distinctes des œuvres antérieures. Chausson, dans ses explorations continues nous projette vers d'autres horizons esthétiques, caractéristiques d'un certain symbolisme, qui d'une certaine manière nous rapproche de sa

véritable identité et aspiration artistique. De plus, la contribution de Chausson à la forme cyclique par l'intermédiaire de ce *Quatuor à cordes*, s'écarte volontairement par un côté plus allusif, d'une forme d'intellectualisme démonstratif, significatif en partie pour ce principe de l'époque d'un label de qualité, garantissant excellence et légitimité d'une œuvre. La pensée créatrice du compositeur s'équilibre globalement dans cette pièce entre entendement raisonné, sensibilité et spontanéité. Les critiques parfois négatives qu'il a pu formuler sur la programmation des concerts ou les œuvres de ses contemporains sont en phases avec son idéal créatif. C'est ainsi qu'il déclare :

Les concerts y ressemblent parfois à une sorte d'examen de doctorat. Il faut prouver que l'on sait son métier. C'est une grande erreur. Savoir son métier, sans doute, cela est nécessaire ; mais il serait encore plus indispensable d'avoir son métier propre. Une œuvre d'art n'est pas une thèse et l'habileté ne doit jamais y être qu'une qualité secondaire<sup>112</sup>.

Cette prise de conscience va dans une certaine mesure conditionner l'élaboration de la structure de ce *Quatuor*, qui propose une utilisation cyclique plus subtile. Sans prétendre à une réelle innovation, elle correspond à une réinterprétation personnelle par rapport à la logique de ses productions antérieures. La trajectoire de Chausson dans un souci de renouvellement est donc en constante transformation tel un explorateur et expérimentateur. Elle reflète en tout cas l'état d'âme d'un artiste authentique. L'habileté et la technique semblent passer au second plan, et elles ne sauraient en aucun cas se substituer à l'évocation du message que doit renfermer tout œuvre d'art.

On peut à ce sujet, ouvrir une petite parenthèse en rappelant cette critique significative du compositeur à propos des œuvres de Pérugin qui lui inspirent les réflexions suivantes :

Quant à Pérugin, j'en ai trop vu, et il en a trop fait. Il y en a de bigrement beaux tout de même, mais à la fin, on sent que ce n'est plus que de la facture.

---

<sup>112</sup> Lettre n° 146 automne 1893 à Paul Poujaud, in Chausson, Ernest, *op.cit.*, p.359.

C'est toujours la même vierge, les mêmes saints, et les mêmes anges ; cela devient presque de la fabrication. Il paraît d'ailleurs (je viens de lire cela dans Taine) que Pérugin en vieillissant était devenu fort mécréant. Et il continuait à faire des tableaux de sainteté, sans y croire<sup>113</sup>.

Ce constat révèle l'état d'esprit, et les conceptions artistiques du compositeur. Il ne suffit pas qu'œuvre soit belle ou habile, il faut aussi qu'elle soit un témoignage des convictions profondes du réalisateur.

Cette furtive digression a pour but de démontrer que Chausson a volontairement voulu échapper dans l'évolution de son langage et l'avancement de ses productions, à la facilité gratuite de certains automatismes d'écritures ou compositionnels. Même si l'on peut observer une empreinte évidente et significative de quelques gestes musicaux, liés à sa personnalité. La diversité et l'organisation des contenus ne laissent présager aucun cheminement stéréotypé ou prédéterminé. Ce *Quatuor inachevé* s'inscrit dans cette lignée, par une utilisation modifiée ou reformulée du système cyclique.

## **1<sup>er</sup> Mouvement**

Quel procédé et/ou dispositif nous propose-t-il ?

Tout d'abord on renoue ici avec la notion d'introduction. Quelle va être dès lors sa véritable fonction? Celle-ci prend une place significative sur l'ensemble de l'œuvre. Elle reprend d'une certaine façon le rôle de gestation tel que l'on peut l'entendre et l'examiner dans le *Concert*. Cependant les références ne sont plus réellement identiques. Le motif générateur préliminaire servant d'incipit à l'élaboration de la première idée thématique n'est pas aussi péremptoire que dans l'opus 21, il n'apparaît plus comme une expansion ou amplification, mais devient plus évocateur ou allusif, d'une musique en devenir.

Ces mesures introductives présentent des constituants musicaux basés plus sur des intervalles structurels qui vont servir à la fois la construction des thèmes et la texture musicale. Chausson

---

<sup>113</sup> Lettre n° 117 du 22 novembre 1891 à Raymond Bonheur, *Idem*, p.269.

opère donc, par une certaine restriction du matériau musical, et une plus grande exigence compositionnelle des choix conceptuels plus contraignants. C'est le résultat d'une recherche plus acérée et d'une meilleure concentration d'esprit, révélatrice d'une technique peut être plus aboutie concernant le système cyclique. Si l'on résume sommairement, les propos précédents, on peut affirmer que le compositeur orientera son travail sur la prédilection de certains intervalles. Ceux-ci vont se focaliser principalement sur la tierce, la quinte et la sixte qui vont émailler à différents degrés l'ensemble du discours.

Cependant leurs perceptions lors de l'exécution peuvent apparaître dans certains cas plus ou moins implicites, et l'on peut s'interroger sur ce que l'auditeur perçoit véritablement. Le recours à l'analyse paraît indispensable. Ces premières mesures en donnent un exemple significatif.

The image shows a musical score for four instruments: 1<sup>er</sup> VIOLON, 2<sup>d</sup> VIOLON, ALTO, and VIOLONCELLE. The tempo is marked 'Grave' and the time signature is 4/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure is marked 'mf' and 'marqué'. The second measure is marked 'p'. The third measure is marked 'mf'. The fourth measure is marked 'mf'.

**Exemple 103 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op.35, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 1-4.

Cette séquence met en place des réflexes d'écriture et repères auditifs nécessaires pour la cohésion de l'œuvre. Elle apparaît comme un terreau assurant le développement organique des éléments musicaux ultérieurs. Ces mesures liminaires sont le début d'un centre générateur d'énergie qui alimentera la vie musicale de cette pièce.

A titre d'exemple, la première mesure construite sur l'accord parfait mineur avec sixte ajoutée (*do-mib- sol- lab*), met clairement en place le rôle des intervalles cités précédemment, qui

vont participer activement à l'unité de l'œuvre. La prise en charge thématique du violoncelle, et les interventions ponctuelles des registres supérieurs soulignent de manière significative l'importance de ses intervalles. C'est donc à plusieurs niveaux d'écoute que ceux-ci se réalisent. Ils investissent la texture musicale de manière pénétrante, et marquent une empreinte presque obsessionnelle. Sans continuer une analyse qui pourrait paraître trop descriptive et fastidieuse, on peut observer que cette logique se perpétue dans les mesures suivantes. Ces composantes sous-tendent véritablement l'écriture. La fonction des intervenants est donc en apparence autonome, cependant ils utilisent suivant leur identité propre un fond unitaire commun, basé sur un réservoir d'intervalles spécifiques. La fin du premier mouvement voit une ultime évocation du thème de l'introduction dans un registre qui fait parti des limites aiguës de l'alto et la tessiture la plus profonde du violoncelle.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 329-338 of the first movement of Ernest Chausson's *Quatuor inachevé* op. 35. The score is written for four staves, likely representing the Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is B-flat major (two flats). The first system (measures 329-332) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a tempo marking 'ralentissez très peu' (slow down very little). The dynamics shift to piano (*p*) in the second half of the system. The second system (measures 333-338) continues with piano (*p*) dynamics, followed by a series of measures marked 'dim.' (diminuendo) leading to a pianissimo (*pp*) conclusion. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

Exemple 104 : Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op.35, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.329-338.

Cette opposition sonore permet une mise en relief évidente de cette phrase mélodique et lui attribut par conséquent un rôle narratif convainquant.

Ce retour dans les dernières mesures est un geste compositionnel que l'on a pu déjà observer, notamment dans le premier mouvement du *Concert*, ou encore dans le *Quatuor avec piano*, dans lequel la réitération du motif introductif de la pièce, s'effectue dans les mesures conclusives de l'ensemble de l'œuvre. Ces répétitions s'inscrivent dans une perspective d'accomplissement et libèrent ainsi toutes les tensions antérieures. Ce dispositif souligne une nouvelle fois les préoccupations unificatrices du compositeur. Cette localisation symétrique renforce la ligne directrice du discours qui se propulse vers un but défini.

Cependant l'application du procédé cyclique n'apparaît pas tout à fait identique aux œuvres antérieures, dans la mesure où les liens organiques dépendent à la fois directement d'intervalles structurels, et de récurrences strictement textuelles. La globalité de la texture converge vers une homogénéité accrue. La réalisation de cette séquence détermine une technicité compositionnelle plus concentrée. Les choix du matériau musical ne s'expliquent ni par le hasard de l'inspiration, ni par une attitude expérimentale. Ils résultent d'une plus grande cohérence fondée plus sur des intervalles spécifiques - la tierce, la quinte, et la sixte – qui apparaissent comme la référence compositionnelle. Ils affectent à la fois les parties mélodiques et accompagnatrices, avec notamment les doubles cordes de la fin aux parties de second violon et d'alto. Cette situation s'inscrit dans une vision plus réfléchie du concept. La réception de ce *Quatuor à cordes* fait état d'une écoute structurée, dans laquelle l'auditeur établit ses propres correspondances. L'illustration de ces mesures sollicite la mémoire auditive dans un souci de réminiscence et de comparaison et détermine ainsi la stratégie du compositeur. Ce dernier rappel agit comme une nécessité et nous livre en quelque sorte le sens du discours. Il apporte également une forme d'équilibre et plénitude à ce mouvement. Cette musique se déploie ici dans un flux continue qui dégage une certaine spontanéité. Celle-

ci permet d'observer que la maturité de Chausson lui permet une manipulation plus souple du système cyclique.

Si l'on poursuit nos investigations, il s'avère que les affinités thématiques des mouvements successifs sont désormais plus implicites, et le réseau de correspondances semble s'orienter d'avantage vers des intervalles spécifiques afin de créer des liens organiques forts entre les différents mouvements. La conception cyclique s'infléchit vers d'autres paramètres musicaux. Chausson s'appuie plus sur certains intervalles pour la construction de ses mélodies à grande échelle, et s'éloigne ainsi sensiblement des analogies thématiques explicites telles que les parentés mélodico-rythmiques. L'intervalle devient un élément de base récurrent mais sa concision tend vers un schéma unitaire moins évident. Cependant son intégration à différents niveaux du discours permet des repères auditifs susceptibles de créer un fond commun à chaque mouvement de l'œuvre.

## **2<sup>ème</sup> Mouvement**

Les deux thèmes du mouvement lent de ce *Quatuor* semblent adopter cette logique intervallique :

24

II

Thème A

Très calme

1<sup>er</sup> VIOLON

2<sup>d</sup> VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

**Exemple 105 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op.35, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes. 1-4.

Les premières mesures de ce mouvement, paraissent significatives. Apparemment l'évocation immédiate du thème A pris en charge par le premier violon, ne laisse présager aucuns liens de parenté notoire avec le mouvement précédent. Cependant sa construction met clairement en place une prédilection pour les intervalles de tierce, quinte et sixte, qui innervent l'ensemble des parties. Le premier violon, l'alto et le violoncelle, se déploient respectivement sur un ambitus de sixte, tierce et quinte. Ce mode de présentation détermine la valeur structurale de ces intervalles qui affectent également le réseau thématique du premier mouvement. Ils constituent des invariants récurrents, qui permettent de révéler les données compositionnelles de base non seulement sur le mouvement lui-même, mais également sur l'oeuvre dans son ensemble. Ils forment le centre névralgique de cette pièce et constitueront le cœur de toute la thématique. La deuxième idée s'inscrit dans les mêmes perspectives théoriques :





**Exemple 106 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op.35, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes. 37-44.

Le deuxième thème du mouvement confié ici à l'alto - chiffre 25 - se singularise du premier par son intensité lyrique et son aspect contrasté évitant ainsi toute impression de monotonie. Cependant même si ce dernier relève sans doute de l'inspiration et/ou d'une nécessaire différenciation, les choix de construction qui sont opérés par Chausson dépendent de liens organiques forts dans un souci de cohérence. Si l'on observe l'incipit de ce thème, on s'aperçoit que les quatre premiers sons ne sont que le renversement du début du thème générateur de l'introduction intitulé *Grave*. Chausson crée par ce processus un effet de miroir déformé entre les deux thèmes.

Cette conception se rapproche dans une certaine mesure de Beethoven si l'on songe au 4<sup>ème</sup> mouvement du *Quatuor à cordes* op. 135 qui utilise ce jeu de miroir entre le thème du mouvement *Grave* et celui de l'*Allegro* :



**Exemple 107 :** Beethoven, Ludwig van, *Quatuor à cordes* op.135, 4<sup>ème</sup> Mvt, citation « Es muss sein ».

Cette coïncidence est purement fortuite et rien ne permet d'affirmer que Chausson ait pu se servir de ce modèle, cependant l'influence beethovénienne pour cette dernière œuvre du compositeur semble plus marquée, d'autant plus si l'on songe à sa lettre du 12 juillet 1898 déjà citée précédemment.

Même si cette réalisation musicale représentée par ce jeu de miroir, dans l'œuvre de Chausson, n'a pas pour conséquence de créer à coup sûr une conscience immédiate d'une parenté thématique sur l'auditeur, le recours à la partition, permet de découvrir les rapports de proximité entretenus entre les mouvements. Cela autorise à penser que l'auteur conçoit ses thèmes aussi bien en fonction de leurs potentiels respectifs que de leurs interrelations possibles dans l'architecture. C'est en tout cas l'utilisation d'un matériau de même origine, s'appuyant sur des intervalles privilégiés ou des affinités mélodiques dont la substance est extraite à partir d'une seule idée génératrice.

### 3<sup>ème</sup> Mouvement

Ce fond unitaire commun se poursuit dans l'élaboration du 3<sup>ème</sup> mouvement.

Le début de ce mouvement met clairement en place la prédominance de la technique cyclique employée par Chausson.

### III

Gaument et pas trop vite (♩ = 132)

1<sup>er</sup> VIOLON

2<sup>d</sup> VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

**Exemple 108 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op.35, 3<sup>ème</sup> Mvt, mes. 1-5.

Les composantes des ces mesures introductives restent plus ou moins apparentées au motif générateur. La relation la plus immédiatement perceptible, se situe au niveau des intervalles, qui constituent l'un des fondements essentiels de cette composition. Cette solution employée, amenuise certainement la lisibilité des réseaux de correspondance, mais permet en même temps un renouvellement et une diversité thématique plus importante. La participation successive de chaque instrument, offre une place de choix à l'intervalle de sixte, qui intervient par sauts bondissants dans l'introduction des deux premiers violons, mais également dans l'ambitus des incursions ponctuelles du violoncelle et de l'alto -mesures 2 et 3-. De plus certains motifs comme celui du violoncelle, réitère par mouvement mélodique rétrograde, l'importance de l'accord parfait mineur plus sixte ajoutée, harmonie qui constitue la pierre angulaire de cet édifice. Ces quatre notes constituent un rappel conscient ou inconscient de l'incipit du thème générateur, également prise en charge dans son énoncé originel par le violoncelle. Ces mesures donnent une présentation d'un matériau musical recentré sur des

intervalles privilégiés –la tierce, la quinte et la sixte-, qui apparaissent ainsi comme une sorte de réservoir sur la structure à grande échelle. Ceux-ci, issus d’une même matrice, vont commander l’évolution de l’ensemble et leurs mises en action déterminer les liens unificateurs.

En outre, cette séquence met également en place les mouvements des voix qui s’unissent, se dissocient, construisent des lignes, apparemment disparates, mais qui nous éclairent sur le fonctionnement de la structure. La contribution de chaque instrument par la personnalisation des timbres, clarifie et se focalise vers un même but : l’unité à la fois de ce troisième mouvement, et de l’œuvre dans son ensemble. Chausson, par la multiplicité des moyens employés, cumule les techniques cycliques, qu’il expérimente à différents degrés.

Les mesures 75 à 77 paraissent significatives à cet égard :

mesure:75

**Exemple 109** : Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op.35, 3<sup>ème</sup> Mvt, mes. 73-77.

La localisation de ces mesures se situe à un point stratégique de l’articulation de ce mouvement puisqu’elles correspondent à un dernier rappel des motifs initiaux avant l’annonce du second thème, mesure 84. Elles synthétisent les réflexions évoquées précédemment, et confirment l’exigence de cohérence du compositeur. Elles exposent les deux principales figures musicales de cette première partie qui malgré leurs oppositions de lignes, reposent sur des liens organiques forts tels que les intervalles ou la symétrie rythmique



et s'inscrivent ainsi dans une perspective d'unité. Quelque chose dans l'écriture doit être capable de légitimer leur association afin que le mouvement forme un tout cohérent. L'énonciation de ces deux motifs s'effectue par des contrastes de timbre et de registre qui favorise leur imprégnation dans la mémoire auditive et par conséquent la compréhension et lisibilité du discours. La circulation des motifs entre le violoncelle et le second violon sous forme de dialogue, tient lieu également de message ou de sens à l'image d'une conversation qui permet de libérer la valeur emblématique et structurelle de ces deux éléments musicaux. Cet agencement instrumental cherche à dévoiler les fondements de la composition.

De plus ces deux cellules mélodiques découlent de la même source : l'idée génératrice et s'affirment ainsi comme facteur essentiel de la construction du discours. Il sollicite ainsi à la fois une mémoire consciente - reprise presque identique de la partie de violoncelle mesure 75 et de la partie de violon 2 mesures 76 – et la fonction de réminiscence reposant sur les composantes issues de l'idée génératrice.

La deuxième idée de ce mouvement semble entretenir des rapports thématiques plus étroit, notamment avec le premier thème du second mouvement.

Le double plus lent (♩ = 1)

*p*

*p*

*p*

2ième thème 3ième Mvt

**Exemple 110 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op.35, 3<sup>ème</sup> Mvt, mes. 84-88.

Les deux premières mesures de ce thème énoncé par le premier violon dans la tonalité de *mi* majeur, présentent certaines affinités avec le thème A du second mouvement.

24

II

Thème A

Très calme

1<sup>er</sup> VIOLON

2<sup>d</sup> VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

**Exemple 111 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op.35, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes.1-4.

Les points de convergence ou corrélations entre les deux mélodies sont multiples. L'incipit du thème B du 3<sup>ème</sup> mouvement paraît être un dérivé du thème A du second mouvement. Les lignes mélodiques de mouvement conjoint évoluent sur un ambitus de sixte. Les métriques à deux temps, l'une binaire l'autre ternaire, dégagent une atmosphère mélancolique, soulignée par la lenteur du tempo. Les notes liées sur le deuxième temps, effacent les appuis rythmiques, et contribuent à une dilution ou suspension légère de la pulsation. Globalement le profil mélodique de ces deux phrases n'est pas très éloigné. Les similitudes sur de nombreux paramètres musicaux communs, permettent de tisser, des affinités thématiques plus resserrées et clairement identifiables. L'interrelation de ces deux thèmes s'inscrit dans un processus de transformations discursives, proches de la variation. Ce dernier détermine les aptitudes de Chausson à développer une technique compositionnelle susceptible de multiplier les repères auditif familier dans un souci parfait d'un idéal d'unité.

Finalement, les tentatives opérées par Chausson pour la cohérence de ce *Quatuor à cordes inachevé*, semblent osciller entre procédés explicites et implicites. L'unité est réalisée dès lors par un mélange significatif entre une perception immédiate des événements, et une reconnaissance plus souterraine. Chausson fait le choix par cette approche de la forme cyclique, d'un plus grand équilibre entre une idée clairement identifiable et transformations mélodiques qui assurent un renouvellement du discours. Par leur rôle, certains intervalles spécifiques contribuent à unifier l'œuvre de façon plus cachée, et servent de support à une thématique variée. Il minimise ainsi tout effet de répétition textuelle, qui peut engendrer un sentiment de redondance et un côté démonstratif manifeste. C'est une utilisation plus subtile, qui entraîne des enjeux esthétiques qui repoussent d'une certaine manière la manipulation thématique de la forme cyclique vers des réminiscences plus lointaines. Il conçoit globalement des idées musicales différentes appropriées à chacun des mouvements, mais les bases de données restent issues de la même souche : l'idée génératrice. C'est l'essence même de ce thème originel qui intéresse le compositeur, avec une focalisation plus importante vers des intervalles spécifiques. Cette référence plus restrictive ou contraignante par rapport à une proposition musicale plus élargie, lui a permis de développer une plus grande liberté et variété d'inspiration. C'est un moyen pour lui de gérer plus efficacement la délicate contradiction entre reconnaissance évidente et renouvellement du discours. Il évite ainsi toute phrase mélodique trop littérale qui certes favorise la lisibilité et la compréhension du discours, mais peu parallèlement conduire à une source de monotonie par un ordonnancement et présentation thématique trop systématique. C'est une vision et application plus souple de la forme cyclique que nous propose Chausson. Il y développe un sentiment d'informations abondantes que l'auditeur en fonction de sa subjectivité, sa capacité d'écoute, s'approprie. Cette exploitation du procédé, rend nécessairement le système cyclique plus aigu, et nécessite lors de la

réception auditive de l'œuvre une participation plus active du public. Toutes ces qualités déterminent un quatuor cyclique performant.

## **Conclusion**

Dans ce chapitre nous avons essayé de comprendre comment Chausson envisage et résout le problème d'unité et de cohérence de l'œuvre à grande échelle. Le compositeur est libre pour cela d'agencer son matériau comme il l'entend, cependant ses choix s'inscrivent à la fois par rapport à des données ou contraintes d'une époque et à des exigences personnelles. Les orientations compositionnelles de Chausson se tournent naturellement vers l'utilisation de la forme cyclique fréquemment employée en cette fin de siècle. Cette technique musicale est fondée sur une ou plusieurs récurrences thématiques communes à l'ensemble des mouvements.

Cependant, comment faire de quatre mouvements différents, de par leur nature et leur forme un tout organique ? Comment les équilibrer les uns par rapport aux autres, et les inscrire dans une véritable architecture ? Questions qui ont été le fil conducteur de cette partie.

Malgré la simplicité apparente du procédé, il s'avère que la diversité des solutions, présente une certaine complexité. En effet, le thème cyclique n'est pas toujours perceptible instantanément. L'étude des œuvres a montré, que la frontière entre ce qui est explicite et ce qui l'est moins, n'est pas si simple à délimiter, et soulève la question de la reconnaissance et de ses limites. Parallèlement, cette conception dépend donc de la concentration et de la culture musicale de l'auditeur et fait intervenir une notion de subjectivité. De plus l'intellectualisation de cette pratique cyclique la rend plus ou moins accessible. L'objectif de ces analyses a été de sensibiliser le lecteur à certains aspects formels et/ou détails d'écriture dans le but d'approfondir sa propre relation avec ce corpus. Elles visent à susciter et intensifier le désir et le plaisir de l'écoute, comme aussi celui de l'interprétation.



La réception et la validité de ce concept sont donc tributaires à la fois du déploiement de l'agencement de la matière musicale mais également de la qualité et/ou degré d'écoute de l'auditeur. Chausson nous propose des applications et expériences variées.

D'un point de vue purement compositionnel, les motifs cycliques n'ont pas toujours un profil identique, ils peuvent présenter une multitude de dispositions et/ou transpositions. Mais c'est souvent à partir ou fonction d'eux que l'œuvre s'articule, même si telle séquence ou mouvement peuvent parfois sembler en faire l'économie. Globalement, l'oreille n'est jamais privée de quelques phénomènes sonores récurrents, fussent-ils allusifs ou furtifs, ce qui par ce procédé arrache la musique à l'errance auditive, au profit d'une plus grande concentration d'unité.

Au-delà d'un artifice cyclique ressortissant d'un plan prédéfini, les réapparitions thématiques s'imposent peu à peu, chez Chausson, comme une nécessité profonde de l'œuvre, comme un élément essentiel du sens qu'elle porte. Le motif cyclique devient une véritable entité expressive et se charge d'un aspect narratif évident. Avec le temps, Chausson s'est débarrassé des contraintes compositionnelles qu'induit la technique cyclique. Il masque les reprises trop évidentes au profit de réminiscences plus lointaines. Il refond d'une certaine manière le concept, qu'il enrichit, et l'ouvre à de nouvelles perspectives. Il l'adapte en tout cas à ses exigences expressives, et lui confère ainsi une manipulation singulière. Chausson ne s'abandonne pas aux mécanismes musicaux bien réglés et/ou stéréotypés. Il propose une notion peut être subjective de la méthode cyclique, mais l'éloigne de ce fait d'un excès de démonstration technique et de surabondance thématique dont elle a pu faire l'objet à son époque, sous la plume de certains de ses contemporains. Il trouve progressivement un harmonieux équilibre qui exprime une réelle perspective et unité d'ensemble, en faisant dialoguer à distance des événements musicaux qui se répondent tout en se transformant. Ce

dispositif ou situation permet d'apprécier la conduite du discours en vue d'une cohérence qui ne s'émiette pas dans une pluralité et/ou surenchère du matériau thématique.

## **TROISIÈME PARTIE**

### **LES ENJEUX DU DIALOGUE**

#### **I. Considérations générales**

Nous allons examiner dans ce chapitre le rôle que peuvent jouer les divers instruments et la façon dont le compositeur les met en œuvre pour une formation donnée. S'il veut écrire une pièce de musique de chambre, ce dernier a diverses possibilités, tant en ce qui concerne le nombre – 2 à 9 environ – que la nature des instruments. Ce genre possède en général par la quantité plus ou moins variable d'intervenants, des situations de dialogue qui s'inscrivent globalement dans une dialectique de fusion et/ou dissociation. L'effectif reste suffisant pour permettre un large éventail de possibilités dans la distribution des attributions, tout en assurant une personnalisation de chacun. Cependant il n'est pas envisageable ni même souhaitable de rendre compte ici de toute la diversité de combinaisons possibles, mais d'analyser certaines situations spécifiques à la musique de Chausson.

Pour ce dernier, l'utilisation du piano reste une constante pour l'ensemble du corpus sauf pour le *Quatuor inachevé*. On est en droit par conséquent de s'interroger sur l'influence qu'a pu exercer cet instrument dans la musique de chambre du compositeur. Ce genre est-il soumis à une logique pianistique ou au contraire le piano coopère-t-il de manière équilibrée avec les autres instruments ? Comment gère-t-il les ressources intrinsèques de chacun ? L'interaction des parties instrumentales se fait-elle de manière fusionnelle ou conflictuelle ? Quel est l'éventail de procédures dialogiques utilisé selon des combinaisons instrumentales différentes

pour assurer vraiment cohérence et diversité dans la mémoire auditive ? Le choix ultime du compositeur pour le quatuor à cordes ne témoigne-t-il pas d'un nouveau type de dialogue ?

Les questions abordées dans cette étude donneront lieu à des exemples qui auront pour but d'illustrer différentes situations dialogiques. De plus ce chapitre présente un intérêt supplémentaire dans le sens où Chausson a toujours utilisé sur l'ensemble du corpus un effectif et une instrumentation différente pour chacune de ses pièces. Cette diversité a permis d'élargir et d'enrichir le champ d'observations, sur les types de relations que le compositeur entretient avec les diverses formations. Cette situation révèle une fois de plus, les exigences artistiques du compositeur qui ne s'inscrivent pas dans une pensée uniforme. Tout au long de sa vie, Chausson ne cessera de sélectionner et d'éliminer après expérimentation, les diverses combinaisons instrumentales, dans le but de les adapter à ses objectifs expressifs du moment.

## II. Analyses

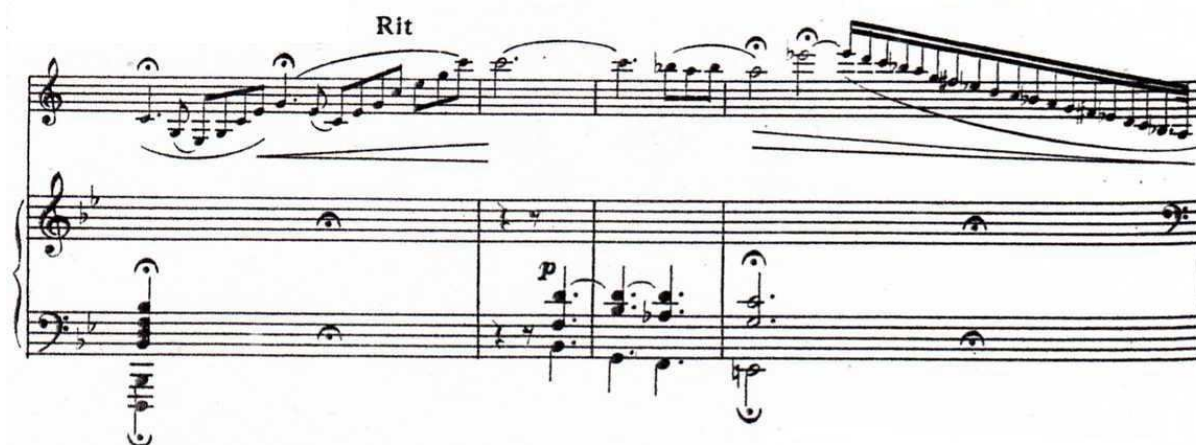
### II.1 *Andante et Allegro*, pour clarinette et piano, sn°17.

Cette pièce représente la première contribution de Chausson pour la musique de chambre.

C'est l'unique œuvre menée à son terme qui utilise un instrument à vent dans le genre concerné. Peu d'éléments tangibles nous expliquent le choix de Chausson pour cette combinaison instrumentale. Cet *Andante et allegro* pour clarinette et piano fut inédit du vivant de l'auteur et sa publication n'eut lieu qu'en 1977. La genèse de cette œuvre soulève de ce fait de nombreuses zones d'ombre. Cependant son côté atypique dans la production du compositeur mérite que l'on s'y attarde. Ce duo offre un intérêt spécifique, de par les qualités intrinsèques de chaque instrument. La sonorité de la clarinette qui peut être à la fois pathétiques et douce, sa gamme de nuance très développée et sa large tessiture, ont pu intéresser les intentions expressives de l'auteur. Ces attributs, associés à la puissance d'émission du piano, ses possibilités polyphoniques et l'étendue de ses registres, permettent de développer un certain type de dialogue instrumental, basé principalement sur une différenciation naturelle. Le compositeur lorsqu'il écrit, doit nécessairement tenir compte de cette situation, qui n'apparaît pas ici équipotentielle pour chacun de nos intervenants. Quelles sont les propositions de dialogues adoptées pour cette formation instrumentale ?

Le premier mouvement commence par une introduction de 19 mesures, qui installe une relation spécifique entre les deux instruments.

## mesure 12



**Exemple 112 :** Chausson, Ernest, *Andante et Allegro* pour clarinette et piano, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.12-15.

Chaque intervenant exerce ici une fonction bien déterminée, la clarinette conduit la ligne mélodique, alors que le piano assume un rôle harmonique. Les instruments sont sollicités de manière autonome, mais la procédure employée par Chausson concilie fusion et identité propre. De plus cette situation laisse présager un modèle dialogique de type concertant confié principalement à la clarinette. L'intérêt de ces mesures ne réside pas réellement dans la qualité musicale du matériau, puisqu'elles ne présentent ni séduction mélodique, ni originalité harmonique, mais il se manifeste dans l'agencement des voix, qui est un moyen de donner à la fois une structure et un sens à une réalité musicale. Cette présentation révèle une volonté de l'auteur, d'exploiter les possibilités instrumentales des intervenants, notamment la clarinette, qui par le large ambitus employé, utilise la quasi-totalité de sa tessiture. Cette solution, adoptée par Chausson, permet une forte personnalisation des parties, qui contrastent par leur modalité de développement –fluidité et horizontalité des lignes de la clarinette, opposées à une évolution plus statique et verticale du piano. Cette différenciation nous renseigne sur les perspectives et objectifs musicaux de l'auteur. C'est donc à travers les ressources instrumentales et les dynamiques qu'elles induisent, que Chausson pense l'organisation du discours. L'écriture tend naturellement à s'appuyer sur la caractérisation des instruments à

partir de leurs registres et leur timbre. Les instrumentistes, mêmes unis par la même volonté d'effacement de soi, dans un souci de servir l'oeuvre, gardent une inévitable indépendance. Le compositeur, porté par la perspective instrumentale, doit donc trouver un subtil équilibre dans l'agencement de parties pour assurer lisibilité et cohésion, malgré la confrontation de deux voix hétérogènes. D'autres configurations de coexistence interviennent dans l'évolution de ce duo, à l'image de l'illustration suivante :



**Exemple 113 :** Chausson, Ernest, *Andante et Allegro* pour clarinette et piano, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.60-65.

Dans cette séquence, les intervenants ont un discours en apparence autonome. Malgré cette indépendance relative, ils participent conjointement à une même réalité musicale. Il y a deux cheminements parallèles, mais coordonnés. Le piano, déroulant un dessin de doubles croches, exprime une idée de vitesse, et semble s'opposer à la ligne plus lyrique de la clarinette. Cependant les nombreuses rencontres de notes communes entre les voix permettent d'affirmer que le piano est plus qu'un simple soutien, et apparaît véritablement solidaire de l'énoncé



thématique. Il permet de l'incruster efficacement dans la mémoire auditive. Le discours dialogique est à la fois altérité et osmose. Ce mode de fonctionnement s'articule autour d'un principe de jonction et de disjonction entre les deux instruments, qui ainsi communiquent entre eux de manière plus équilibrée. Cette représentation montre la capacité de Chausson à gérer les possibilités instrumentales de sa formation, qu'il adapte à sa pensée musicale. Les timbres hétérogènes du piano et de la clarinette se fondent ainsi dans un tout mais restent eux-mêmes. C'est le travail de l'écriture qui vise à les concilier, en les intégrant dans une même perspective : le sens du discours. Les questions d'équilibre et de différenciation entre les voix, constituent un élément important pour la signification de l'œuvre. L'énonciation mélodique peut donner lieu à d'autres procédures à l'image de l'exemple suivant :

The image displays a musical score for a clarinet and piano. It is divided into two systems. The first system shows the clarinet (top staff) playing a melodic line with a slur, while the piano (bottom staves) plays a rhythmic accompaniment. The second system shows both instruments playing a more complex, interlocking pattern. The piano part includes four 'cresc.' markings. The score is labeled 'G. 2052 B.' at the bottom.

**Exemple 114 :** Chausson, Ernest, *Andante et Allegro* pour clarinette et piano, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 85-90.

Ici, au lieu de se fondre l'une dans l'autre, les voix se différencie nettement par le timbre de l'instrument et l'utilisation spatio-temporelle des registres. Le piano prend véritablement en



charge la fonction d'accompagnement. La nature arpégée de ses lignes exclut toute notion mélodique. Cette situation semble favoriser l'attention de l'auditeur vers le contour plus mélodique de la clarinette. Cet agencement permet d'orienter la qualité d'écoute vers des éléments musicaux spécifiques, qui sont mis en lumière par une divergence des rôles instrumentaux. La musique prend ici son sens à travers une ligne mélodique que son accompagnement contribue à valoriser. La mélodie se détache d'autant plus de la texture musicale, que le compositeur occulte dans cette séquence les possibilités polyphoniques du piano, et inscrit cette modalité de fonctionnement dans une perspective plus équilibrée des parties.

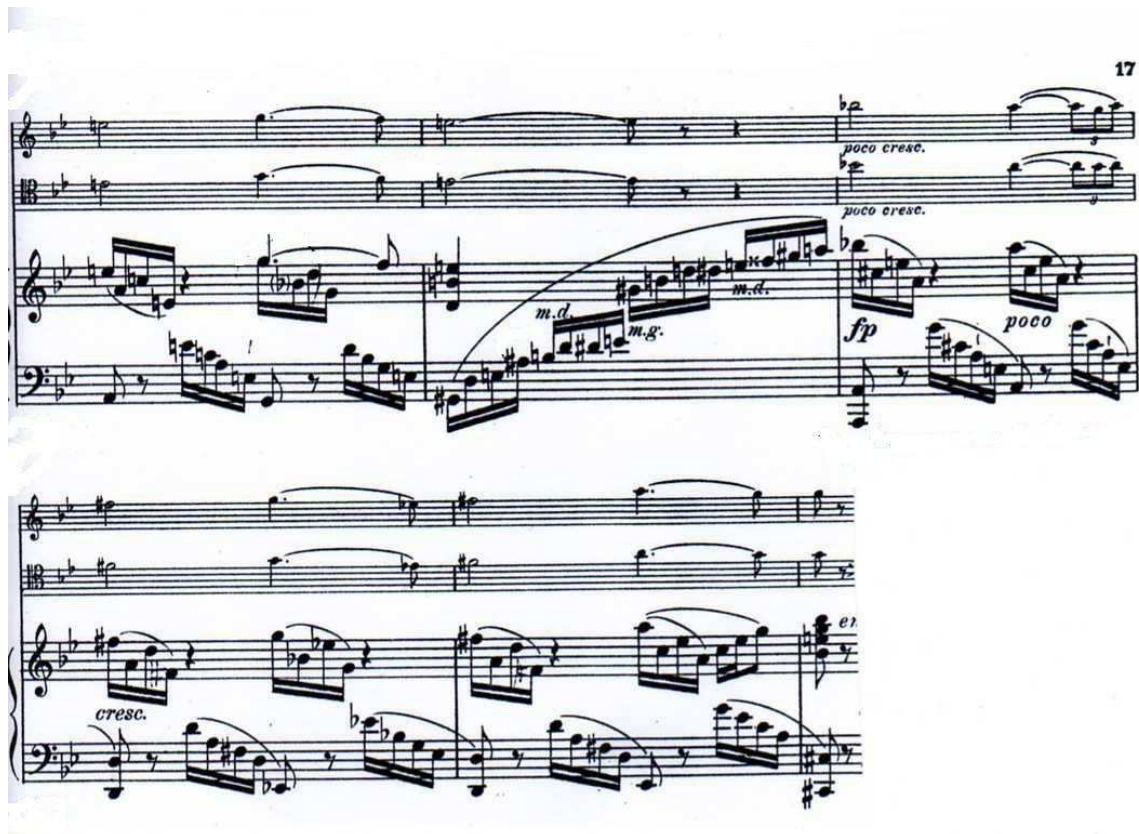
Chausson sait donc aménager ses effets sonores en fonction de l'effectif choisi, qu'il nous présente dans un paysage sonore assez fréquemment renouvelé. Le dialogue musical, s'avère être à la fois un moyen susceptible de porter et d'intensifier les situations expressives les plus diverses. Il y a ainsi une interaction permanente des voix, entre la manière dont le discours évolue, et les conditions d'énonciation du matériau musical.

Il n'est pas utile ici d'aller plus loin dans la description des dispositions instrumentales utilisées par Chausson, dans cette œuvre. Les exemples signalés ont mis en évidence, les aspects les plus caractéristiques de la conduite des parties. Ils mettent en place de manière significative la façon dont les voix peuvent s'individualiser, passer au premier plan ou au contraire s'effacer pour exercer une fonction de clarification du discours.

## **II.2 *Trio en sol mineur pour piano, violon et violoncelle op. 3.***

Face à une telle formation, le compositeur doit faire face à un problème : conserver l'équilibre pour que le piano ne noie pas les deux autres. Le principe directeur consiste à donner à chaque instrument une partie intéressante correspondant à sa sonorité, à sa tessiture et à ses limites individuelles. La différenciation ou du moins la personnalisation des voix peuvent être utilisées par le compositeur selon différentes perspectives dans le but d'exprimer une intensité

expressive spécifique. Cette œuvre se structure de manière générale par à la fois une coopération et confrontation de deux blocs instrumentaux hétérogènes, les cordes et le piano. Les lignes mélodiques sont conduites le plus souvent par le violon et le violoncelle alors que le piano apparaît comme le pilier harmonique de l'édifice. C'est essentiellement l'environnement pianistique qu'il est intéressant d'observer. Il se déploie fréquemment dans un large espace musical avec des configurations accompagnatrices ou formules d'accompagnement très diverses. Cet aspect extrêmement fluctuant apporte certes une situation de distanciation par rapport à l'énoncé des cordes mais contribue surtout à relancer le discours. Cette écriture est inscrite de ce fait dans une dynamique dialogique. L'évolution se fait la plupart du temps sur deux ordres temporels distinctes appartenant respectivement aux deux groupes instrumentaux, la notion de vitesse étant prédominante dans la partie pianistique. Cela ne veut pas dire pour autant que les instruments sont figés dans des attributions prédéterminées, voire limitées. Cependant les choix esthétiques de Chausson s'orientent généralement dans une perspective de dissociation de timbres qui peut aller jusqu'à la confrontation. Celle-ci peut cependant coexister avec un aspect solidaire et fusionnelle que l'on peut observer dans les nombreux unissons effectués par les intervenants. Cet illustration, mesure 190 du premier mouvement du *Trio* paraît significatif :



**Exemple 115 :** Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 190-195.

Le piano, par sa régularité rythmique et son flux de doubles croches donne un élan spécifique à cette séquence. Son rôle accompagnateur met en place un canevas harmonique qui permet de soutenir et mettre en valeur la mélodie. Celle-ci est représentée par une voix collective prise en charge principalement par les cordes. Il y a confrontation de deux groupes instrumentaux. C'est ici un environnement nettement différencié qui propose une force expressive singulière et donne un idiomatique référentiel à Chausson. On a en quelque sorte dans ces mesures un degré zéro du dialogue de par le cheminement parallèle des parties qui occulte tous échanges de motifs. Les doublures fréquentes dans ce mouvement renforcent l'intensité et l'épaisseur sonore mais rendent une certaine impersonnalité des voix.

Parfois Chausson effectue une meilleure gestion et exploitation de l'effectif, comme en témoignent les mesures suivantes :



**Exemple 116 :** Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 160-163.

Ce nouvel énoncé de la mesure 160 du 1<sup>er</sup> mouvement, présente une imbrication plus marquante entre le violon et le violoncelle qui évoluent toujours sur une trame pianistique différenciée. Il y a ici un dialogue alterné entre les deux instruments, basé sur un motif qui reprend le dessin rythmique et la forme mélodique de la cellule génératrice X de l'introduction. Celle-ci circule parmi la texture sous forme de répliques personnalisées par le timbre de l'instrument énonciateur qui présente en quelque sorte l'identité de chacun des intervenants. Cet échange permet donc d'une part d'imprégner plus fortement la mémoire auditive de l'auditeur et participe d'autre part à la structuration et au sens de l'œuvre. Chausson propose également ci-dessus, un exemple de complémentarité linéaire. Les cordes coopèrent pour construire une ligne ininterrompue comme si elle était énoncée par un instrument unique dans la réalisation d'une tâche spécifique. C'est ici les attributs de registre qui sont mis en évidence. Même si la contribution des cordes ne cesse pas totalement, elle change de plan sonore qui donne à ce dialogue plus de relief et de dynamisme. Cette répartition successive apporte une subtile coloration à un discours caractérisé par la précision des échanges. Cette musique exprime ainsi un geste de fusion en train de s'accomplir dans le temps qui semble évoluer sur un accompagnement parallèle mais coordonné et porte l'écriture dans un souci de valorisation thématique. L'énoncé des cordes répond à la fois à une logique de continuité de la ligne et une logique interactive de dialogue personnalisé, processus qui exprime pleinement une exigence fusionnelle entre les deux instruments.

Les mesures 130 à 133, du 4<sup>ème</sup> mouvement de ce *Trio* témoignent d'une autre spécificité de fonctionnement dialogique :



**Exemple 117** : Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 4<sup>ème</sup> Mvt, mes. 130-133.

Situées à la fin du développement, ces mesures occupent une situation stratégique qui nous place dans une situation d'attente de la réexposition. Chaque instrumentiste participe ici de manière collective à l'expression de cette réalité spécifique. La texture des différentes parties instrumentales est plus homogène dans les composantes rythmiques et mélodiques, avec notamment le rythme troché qui imprègne l'ensemble du tissu musical. Tout dans l'agencement concourt à créer une situation de tension qui oriente le discours vers un but défini. Les trois instruments participent de manière beaucoup plus coopérative. Il n'y a pas deux ordres temporels distincts qui évoluent simultanément. Cette écriture dialogique est donc plus équilibrée dans la relation que les voix entretiennent entre elles. Il y a une meilleure gestion dans la contribution des intervenants. Cependant cet environnement basé sur l'unique accord de *do* mineur traduit par son absence de thématique un intérêt plus faible, et témoigne en tout cas d'une certaine facilité de composition. Cette séquence laisse place en quelque sorte au remplissage. La dynamique de ces mesures ne vient que de la façon de traiter les combinaisons instrumentales.

Ces différents aspects donnent un aperçu d'une conception dialogique pour une formation donnée. D'une manière générale celle-ci reste encore très liée à une logique pianistique, et ne semble pas toujours explorer fondamentalement l'interactivité des voix. Le rôle

accompagnateur du piano reste prédominant. L'écriture présente également de nombreuses doublures ou unissons, qui chargent volontairement la texture et dépersonnalise les instruments.

Est-ce ici par choix artistique ou facilité d'écriture ?

Chausson reste de ce point de vue dans une filiation plus ou moins consciente de l'esthétique de Franck

### **II.3 Concert en ré majeur op.21.**

L'opus 21 d'Ernest Chausson a suscité de par sa formation - violon solo, quatuor à cordes, et piano - et son titre – *Concert en ré Majeur* – de nombreuses interrogations et interprétations. Est-ce un sextuor, un concerto ? Cet ouvrage s'inscrit plutôt dans l'esprit du concerto grosso avec deux solistes dialoguant entre eux, et avec le quatuor à cordes. C'est en tout cas de par la combinaison instrumentale, une œuvre originale qui témoigne d'un désir de renouvellement chez le compositeur. Composée après la *Symphonie en si bémol*, cette pièce traduit la nécessité chez Chausson de retrouver un effectif plus restreint, avec des perspectives sonores complètement différentes.

Quel nouveau style de dialogue a-t-il imprimé à ce *Concert* ?

Nous allons examiner comment le compositeur tire profit de la singularité de cette formation. Celle-ci permet en fait de recourir à de nombreuses situations énonciatives créant une réelle diversité. Notre attention va à présent se concentrer sur le rapport entre les différentes parties instrumentales, sur leur coopération, et leur interactivité. L'étude de ces divers aspects nous permettra de nous rendre compte de la spécificité du genre, et de mieux comprendre l'exploitation qu'en fait Chausson.

L'introduction du mouvement initial nous transmet certaines solutions adoptées par Chausson concernant la participation des instruments. Les mesures 19 à 34, à partir de la lettre A,

mettent en place deux blocs instrumentaux, l'un plutôt statique, le quatuor à cordes et l'autre mobile, le piano.



**Exemple 118 :** Chausson, Ernest, *Concert op.21*, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 15-22.

Les unissons du quatuor renforcent l'aspect fusionnel des voix, qui par déploiement et élargissement progressif des intervalles se chargent de dramatiser le discours. L'ambitus restreint, la proximité des registres, et l'homophonie des parties accentue la concentration thématique. Le quatuor joue ici un rôle essentiel dans la mise en scène du matériau musical. L'épaisseur de la ligne mélodique, dérivée de la cellule génératrice, fait figure d'acte fondateur. L'accompagnement pianistique soutient la thématique mais s'oppose à elle par sa mobilité. Sa ligne, sur un flux ininterrompu de doubles croches, se projette sur un large espace musical. La rapidité des valeurs rythmiques apporte vitesse et vivacité au discours qui contraste avec les parties des cordes. Ce passage s'inscrit donc à la fois dans une logique de coopération et de confrontation qui renforce l'attrait de cette musique. Si l'ensemble des intervenants participe à la trame musicale les fonctions et les attributions ne sont pas identiques.

Cette conduite des voix et son évolution permettent par des repères auditifs récurrents une structuration de l'œuvre.

En effet ces mesures débouchent sur la présentation du premier groupe thématique. La première initiative du violon solo apparaît - mesures 35 à 78 - . Il met en scène sur une ligne



mélodique souple et rapide l'exposition du thème A. Ce dernier, issu lui-même de la cellule génératrice évoquée précédemment par le quatuor à cordes, ouvre - par développement de la phrase - d'avantage l'horizon de l'écoute. Chausson établit ainsi un dialogue entre deux séquences qui se complètent. L'introduction est attente de ce qui va venir, et la première énonciation thématique représente sa continuité. Cet exemple détermine en tout cas l'importance qu'accorde Chausson à la gestion de son effectif instrumental – introduction évoquée par le quatuor à cordes et piano et l'exposition du thème A violon solo et piano uniquement - . La participation instrumentale joue ici un rôle structurel.

Une autre situation dialogique intéressante se présente dans l'exposition du thème B. Après une tentative avortée de celui-ci mesure 128, il apparaît en pleine lumière mesure 140.

The image displays a musical score for Example 119, which is the first movement of Chausson's Concert op. 21, measures 136-148. The score is written for a string quartet and piano. The top system shows the string quartet with the instruction 'Thème B' and '1er Mouv. Animé'. The piano part enters with a melodic line. The bottom system shows the continuation of the theme, with the piano part playing a more active role.

**Exemple 119 :** Chausson, Ernest, *Concert op.21*, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 136-148.

Son apparition est évoquée principalement au violon solo mais également ponctuellement au piano de manière à la fois fusionnelle et dissociée. La mise en scène de cette phrase se fait par



unissons dans un esprit de renforcement thématique, mais aussi différenciée par un décalage rythmique – mesures 144 à 146 – qui contribue à dynamiser l’aspect dialogique. Cette procédure concilie en fait fusion et personnalisation des deux voix thématiques. L’intérêt réside aussi dans la façon dont elles se fondent dans leur environnement. Le thème au piano se trouve véritablement imbriqué dans une texture polyphonique jouée par les deux mains. L’écriture pianistique – instrument unique – rend parfois difficile de différencier les voix même si elles peuvent être distinguées par la graphie. Alors que le thème du violon solo est accompagné par le quatuor à cordes de manière indépendante et distincte. C’est la spécificité des registres des instruments à cordes qui crée l’individualisation et la lisibilité des parties.

Deux types d’écriture sont donc mis en évidence, l’une se situe sous la dépendance de la logique pianistique, l’autre sous celle de cinq instrumentistes indépendants. La combinaison des deux s’oriente dans un esprit de complémentarité. Cette formation instrumentale permet au compositeur de diversifier les situations énonciatives et renforce ainsi les capacités de dialogue.

Cette différenciation instrumentale peut être nettement plus accusée. Les mesures 183 à 189 en offrent un exemple caractéristique.

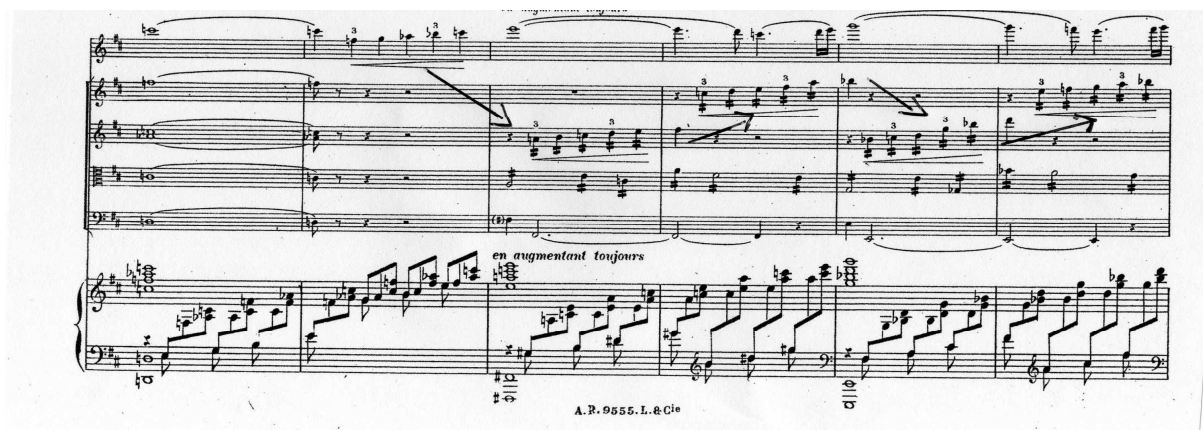
**Exemple 120 :** Chausson, Ernest, *Concert* op. 21, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.183-190.

La musique de nature spatio-temporelle ne cesse de varier et de se transformer, Chausson en donne une grande diversité d'écritures et de dispositifs instrumentaux. Elle oppose ici deux blocs instrumentaux : le quatuor à cordes qui privilégie la dimension verticale de l'écriture, alors que la ligne pianistique se déploie en horizontalité dans un large espace musical. Cette distribution spatiale adopte une situation d'opposition en deux plans différents qui permettent une personnalisation des parties instrumentales. Le discours est mis ainsi dans une perspective de confrontation qui constitue un des éléments moteurs de ce début de développement. Cette écriture contrastée se trouve relayée par deux voix apparemment secondaires, l'alto et le violoncelle, mesures 184, 185, mais qui seront justifiées par leurs interventions futures. En effet, mesures 190 et 193, le violoncelle et l'alto évoquent successivement la tête du thème A dans un esprit de dialogue. Rien ici n'apparaît innocent, Chausson prépare ainsi l'auditeur en personnalisant certains membres de l'effectif. Cette individualisation accroît à la fois l'autonomie et la coopération dans la participation des instruments.

A l'intérieur de chacune des séquences bien différenciées qui constituent ce développement, l'écriture fait appel fréquemment à un dialogue entre le piano et les registres supérieurs, violon solo, violon 1. Cet ensemble de musique de chambre hétérogène ne semble pas toujours exploiter de manière efficace et complète l'effectif instrumental. Certains déséquilibres apparaissent, notamment dans les parties intermédiaires qui souffrent de certaines faiblesses, l'homophonie reste assez présente. C'est le plus souvent les parties de violons qui portent la substance thématique. Le discours semble s'organiser autour du principe de la mélodie accompagnée sans que viennent se superposer plusieurs éléments différenciés d'intérêt équivalent. C'est une écriture sensiblement concertante qui domine.

Cependant, parfois le compositeur fait circuler une cellule mélodique entre les parties, dont le but est d'accentuer la contribution des instrumentistes.

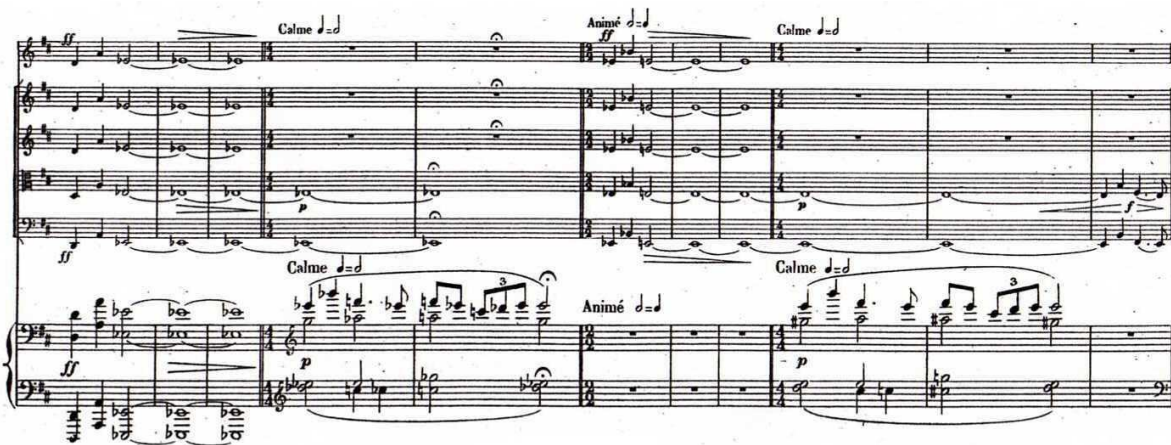
C'est ici le cas des mesures 250 à 254.



**Exemple 121 :** Chausson, Ernest, *Concert* op.21, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 249-254.

Un bref motif ascendant est énoncé au violon solo et transmis successivement entre les violons du quatuor. Cette circulation se fait de manière imperceptible mais crée une nouvelle situation de dialogue entre les trois instrumentistes. Une ligne ascendante passe insensiblement d'un violon à un autre sous forme de relais. Son cheminement aurait pu se faire par un seul instrument, mais le compositeur a voulu exploiter son effectif de manière plus active. Chausson attribue également aux instruments des rôles différents. Nous nous situons dans une perspective qui délimite et isole les fonctions thématiques. Les trois violons instaurent un commentaire alterné de manière fusionnelle, portant une marque thématique. L'accompagnement est assuré par le reste des instrumentistes – alto, violoncelle, et piano - . Cette redistribution périodique des fonctions instrumentales se fait sur de brefs instants et témoigne d'une volonté de diversifier l'écriture. C'est ici une nouvelle conception d'organisation qui nous est révélée. Elle permet à l'œuvre d'acquérir une personnalité qui lui est propre.

L'écriture dialogique donne lieu à une infinité de représentations possibles permettant différents modes de fonctionnement selon une formation donnée. Les mesures 260 à 270 en proposent une autre application.



**Exemple 122 :** Chausson, Ernest, *Concert* op. 21, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 260-270.

Elles s'articulent sur le principe de fusion et de dissociation entre le piano et les cordes. La juxtaposition immédiate de ces deux groupes instrumentaux se fait dans un rapport de contrastes et de confrontations. Cette fois-ci l'opposition se fait de manière horizontale et non par superposition de deux blocs instrumentaux différenciés. Plusieurs paramètres musicaux sont mis en scène pour évoquer ces oppositions. Les énoncés pianistiques se font dans une nuance piano et un mouvement deux fois plus lent que celui des cordes. La notion de registre est également prise en compte, le piano privilégie les aigus alors que les cordes restent plutôt localisées dans les graves. Ces tendances opposées créent une notion d'affrontement qui dynamise le dialogue. L'instabilité que dégagent les ruptures successives et la rapidité des changements de distribution instrumentale, dramatisent le discours. C'est par l'agencement des voix que ce bref épisode tire sa force expressive. Celui-ci est renforcé par l'utilisation de l'idée génératrice qui par la cohérence qu'elle procure, valorise le contenu. Cette séquence témoigne d'une autre aptitude du compositeur à conduire ces modulations de voix, à mettre en œuvre et à transformer le matériau de base du mouvement. Les énoncés tels qu'ils sont mis en scène dans le *Concert* sont en fait déterminés tant par le type de motif, que par le mode d'énonciation. L'information musicale se trouve constamment renouvelée.

Le début de la *Sicilienne* présente une distribution instrumentale intéressante.

Exemple 123 : Chausson, Ernest, *Concert op. 21*, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes. 1-6.

L'intérêt de ces mesures est que l'individualité de chaque partie participe à un discours coopératif. L'espace musical est structuré par un agencement des instruments qui paraît plus équilibrée. Les premières mesures d'accompagnement - 1 à 16 - s'inscrivent à la fois dans une logique horizontale et verticale. Le quatuor à cordes évoque successivement un flux ininterrompu de six doubles qu'il échange entre les instruments sous forme de relais. La rythmique de cet élément va par la notion de vitesse qu'il procure, porter la dynamique de cette séquence. Le but de ce procédé est que chaque voix invite celle qui va entrer à se fondre dans la précédente. L'énoncé de cette ligne continue témoigne d'une tendance fusionnelle particulièrement sensible. Son inscription se fait dans un espace orienté, alternant motifs ascendants et descendants - ce qui permet d'identifier les intervenants - . Cette procédure concilie en fait fusion et personnalisation, chaque voix se fond dans le tout mais reste en même temps elle-même. L'accompagnement de la mélodie - violon solo – se fait donc en partie sur un principe d'échanges horizontaux dans lequel les voix s'imbriquent l'une dans l'autre pour n'en former qu'une.

Mais conjointement, ce soutien apparaît vertical, organisé en une suite d'accords, exprimée en valeurs longues de manière homophone. Ce regroupement des voix en accords ramassés

constitue un effet de contraste, l'individualisation des instruments est difficilement repérable. L'accompagnement superpose deux cheminements parallèles et coordonnés mais différents. Sa texture associe en fait deux logiques, l'une à tendance dynamique et coopérative, l'autre plus statique assure un rôle de soutien rythmique et harmonique qui s'exerce en arrière plan - noire pointée - .

L'intérêt de cette séquence réside sur la mise en place d'un accompagnement à la fois vertical et horizontal dont la fonction est de soutenir la substance thématique.

La distribution instrumentale change de manière significative dans les différentes scènes de ce mouvement. Dans l'exemple précédent - début de la *Sicilienne* – nous avons vu comment Chausson agence ses différentes voix. Il nous a permis d'illustrer un des aspects de l'énoncé thématique et de son environnement. Il est caractérisé par un accompagnement assuré par le quatuor à cordes et le piano qui coopèrent de manière équilibrée et viennent soutenir le violon solo dans un style concertant.

Ces situations énonciatives présentent cependant diverses représentations. Les mesures 57 à 58 apparaissent significatives à cet égard.

**Exemple 124 :** Chausson, Ernest, *Concert* op.21, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes. 54-58.

Cette séquence met en scène un double énoncé thématique. On assiste à une superposition des thèmes A et B dans un registre particulier, évoqués respectivement au violon solo et à l'alto. La structuration horizontale de l'accompagnement pianistique va porter l'argument

thématique, alors que le violoncelle et les violons du quatuor assument le rôle de pilier harmonique - mesures 57, 58- . L'accompagnement semble avoir une fonction subalterne par rapport à la thématique. L'intérêt se manifeste dans l'imbrication entre les deux thèmes qui apparaît ici particulièrement étroite. Effectivement on remarque - mesure 57 – que le dessin mélodique de l'alto remplit le vide laissé par le violon solo. Il se tisse ainsi un lien de complémentarité entre ces deux lignes. La solution adoptée renforce ainsi la dimension dialogique de l'écriture. Cependant c'est le caractère fluctuant et provisoire qu'il est également intéressant d'observer dans l'évolution. Chausson va dramatiser cette situation de complémentarité.

En effet les mesures 65 à 66, qui constituent une duplication amplifiée des mesures 57 à 58, contribuent à relancer l'intérêt et inscrivent le discours dans une nouvelle dynamique.

**Exemple 125 :** Chausson, Ernest, *Concert op.21*, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes. 64-66.

L'énonciation des thèmes A et B est renforcée par un effet de masse - thème A violon solo et alto, thème B violon 1 et 2 - . Des tendances fusionnelles se manifestent par un regroupement des voix par deux, les lignes prennent ainsi de l'épaisseur et de la force. La conduite des voix s'organise autour d'un processus de crescendo généralisé.

Ces mesures qui sont qu'une reprise variée de la séquence précédente - mesures 57 à 58 - font état d'une présence thématique plus accrue. L'accompagnements assuré par le violoncelle et

le piano s'exerce ici en arrière plan, il n'y a aucune interaction directe entre la trame constituant cet accompagnement et les lignes mélodiques. Les instruments fonctionnent ici sur des chemins parallèles,

L'intensité croissante, les registres plus élevés, les doublures thématiques, intensifient le discours et l'inscrivent dans un rapport de progression mais également dans une perspective dialogique, les voix communiquent entre elles de manière plus équilibrée, d'autant plus que le piano semble perdre sa fonction polyphonique.

Le discours évolue grâce à la dynamique coopérative des voix, et favorise la surcharge de la texture au détriment de l'interactivité et de l'échange des motifs. Ces mesures apparaissent de ce point de vue assez statique dans la distribution instrumentale. La qualité réside dans la superposition de strates différentes. L'espace musical est structuré certes par les interventions et/ou contribution des divers instruments, mais l'agencement se fait à des fins expressives et esthétiques spécifiques.

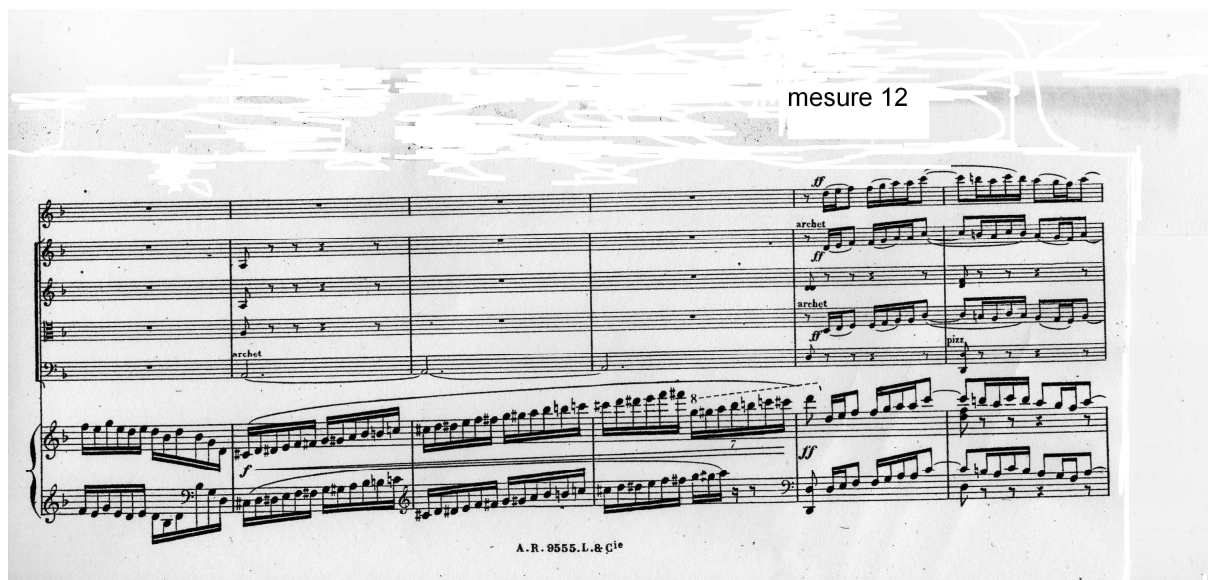
La formation de ce *Concert* présente en fait une grande variabilité de configurations instrumentales, même si dans la globalité de l'œuvre, la présence du quatuor à cordes peut paraître étouffée. C'est notamment le cas dans le troisième mouvement qui laisse un rôle prééminent au piano et violon solo.

Le 4<sup>ième</sup> mouvement animé et brillant nous conduit à quelque chose qui aboutit et se dénoue. L'intérêt réside ici dans les solutions adoptées par Chausson pour nous présenter son matériel thématique par rapport à son effectif instrumental.

Dans un premier temps les premières mesures nous situent dans une perspective qui délimite et isole les fonctions thématiques et les fonctions d'accompagnement par groupe instrumental. L'énoncé mélodique pris en charge par le piano, est soutenu ponctuellement par le quatuor à cordes. Mais très vite - mesure 12 - le compositeur abolie le principe même



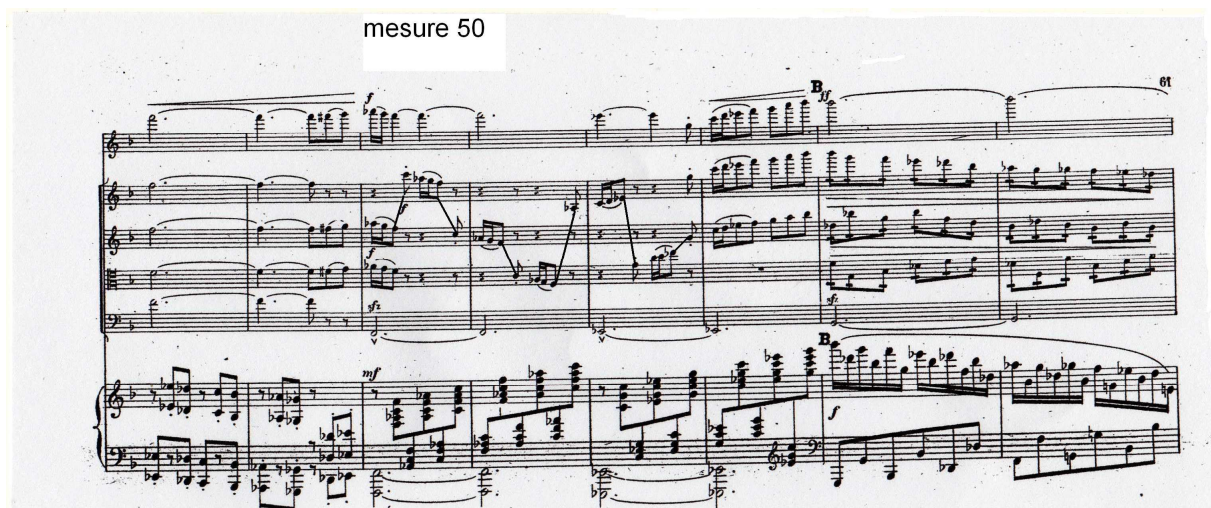
d'accompagnement qui se traduit par une énonciation parallèle du 1<sup>er</sup> thème de ce mouvement par pratiquement l'ensemble de l'effectif - sauf violon 2 et violoncelle - .



**Exemple 126 :** Chausson, Ernest, *Concert op.21*, 4<sup>ème</sup> Mvt, mes.8-13.

Cette affirmation massive de ce thème à l'unisson témoigne en partie du poids qu'il accorde à l'expressivité de ce final. Cette répétition thématique dans une combinaison instrumentale différente permet de créer un sens au discours et accentue l'imprégnation de la mémoire auditive dans un esprit de dialogue. Les doublures donnent de la force et de l'épaisseur à la ligne mélodique. L'agencement instrumental personnalise ce premier thème mais traduit également une conception fusionnelle fréquente des parties dans la musique de Chausson. Ce procédé ne favorise pas vraiment l'interactivité des voix. On peut s'interroger sur cette écriture monolithique, cette tendance peut apparaître comme une faiblesse stylistique ou au contraire comme une possibilité d'exploitation dialogique dans laquelle chaque voix participe à la nécessité d'un tout. Cette inclination naturelle a pu naître des influences de la musique de Franck.

Cependant Chausson n'est pas complètement imperméable aux exigences du dialogue, comme en témoigne l'illustration suivante :



**Exemple 127 :** Chausson, Ernest, *Concert op.21*, 4<sup>ième</sup> Mvt, mes. 48-55.

A la mesure 50, les parties supérieures du quatuor à cordes offrent une configuration dialogique intéressante. C'est un fragment du premier thème qui circule sous forme de relais dans les différentes parties. La commutation de ce motif permet d'alléger de manière ponctuelle la texture. Elle donne naissance à une véritable conversation combinant individualité, clarté, souplesse et vivacité. La difficulté pour les interprètes est ici d'assurer la continuité compte tenu de la rapidité des changements. Ce passage nécessite une coopération parfaite entre les différents intervenants. Cette cellule mélodique circule dans l'espace musical en dessinant une ligne tout d'abord descendante puis ascendante. Cet effet de registre permet une meilleure lisibilité et nous renseigne également sur un des processus de création du compositeur. Cette extrait montre son inventivité et sa capacité à développer une situation à la fois fusionnelle et interactive des voix. C'est ici la manière de se grouper et de se séparer qui fait office d'exemplarité. Les mouvements des voix qui s'unissent, se dissocient, échangent des motifs, construisent des lignes, se fondent dans des blocs, inscrivent cette écriture dialogique dans une dynamique spécifique. L'intérêt essentiel de cette séquence ne réside ni dans la qualité mélodique ni dans l'originalité harmonique mais dans la combinaison et la distribution d'éléments musicaux entre les instruments. Ils apparaissent à la fois autonomes et dépendants du tissu musical. L'élaboration apparaît extrêmement diversifiée sur

un laps de temps très court. L'instabilité du rapport entre les voix, la fréquence et la rapidité des changements de distribution instrumentale, tendent à dramatiser le discours. Cette écriture hétérogène, l'incessante déstabilisation, rendent la séquence très mouvante. La musique est ici beaucoup moins statique, et les échanges successifs nourrissent une grande tension. Ce dialogue de confrontation, par les juxtapositions de textures différenciées, se fait de manière assez naturelle excluant tout effet de rupture. Chausson fait ainsi preuve d'une plus grande exigence et maturité technique, mais également une meilleure gestion de l'effectif.

Il est toujours intéressant de voir les rapports instrumentaux qu'établit Chausson lors d'une présentation thématique.

**Exemple 128 :** Chausson, Ernest, *Concert op.21*, 4<sup>ième</sup> mes. 30-38.

Qu'en est il pour le second ? Le deuxième thème joué alternativement par le piano et les cordes - mesure 30 - donne une autre représentation dialogique. C'est l'imbrication entre thème et accompagnement qui est ici particulièrement étroite. Les tendances fusionnelles se manifestent soit par un regroupement des voix à l'unisson soit de manière décalée - 1<sup>er</sup> violon et alto mesure 33 -. Les voix globalement unies témoignent en réalité d'une certaine

indépendance. L'énonciation de ce second thème est à la fois un travail commun et différencié. Il est en effet évoqué de manière continue - 2<sup>ème</sup> violon et violoncelle - et discontinue - 1<sup>er</sup> violon et alto -. Le jeu de pizzicati personnalise les instruments. Ce mode de jeu est en quelque sorte un argument d'individualisation qui permet d'affirmer leur autonomie dans cet enchevêtrement de timbres. Cette finesse d'articulation du travail de l'écriture accentue le caractère dialogique et coopératif des parties instrumentales. C'est l'incidence des voix et leur interaction qui crée la structure et la qualité expressive. Il y a un élan spécifique et une dynamique caractéristique dus à l'échange d'un même thème par des instruments différents. Les entrées successives dans un style fugué structurent le discours et sont très éclairantes du point de vue de l'écoute. Les recherches de timbre et de registre permettent une grande lisibilité.

Ces mesures permettent d'apprécier un moment de diversité et d'élaboration d'une procédure d'écriture du compositeur.

Cependant, de manière générale les solutions adoptées concernant le *Concert* présentent parfois certains problèmes, malgré les possibilités riches en virtualités. La dimension instrumentale nous situe quelquefois dans une perspective plus proche de l'esprit symphonique que celui de la musique de chambre. De plus on peut constater une nette prédominance de dialogue entre le piano et le violon solo dans un style concertant. Le quatuor se réduit souvent à de simples doublures de type orchestral, dans un souci d'équilibre entre les voix. Chausson n'exploite pas toujours toutes les ressources sonores de l'effectif instrumental. Est-ce par souci de lisibilité ? La diversité des associations peut en effet nuire à la clarté de la relation entre les voix et rendre insaisissable la construction dialogique. La pesanteur de la configuration instrumentale rend difficile l'exploitation de chaque intervenant. Les parties intermédiaires souvent moins fournies apportent une meilleure individualisation des parties extrême. C'est le concept de la mélodie accompagnée qui prévaut et permet de traiter le

violon solo de manière plus concertante. Il est évident que la totalité des intervenants ne peuvent être actifs en permanence. Cela permet au compositeur de souligner certaines situations, de créer certains contrastes ou rupture, de renforcer des progressions d'intensification et surtout d'apporter une nécessaire aération à l'écriture.

Quelques soient les diverses appréciations que l'on peut émettre, l'expérimentation de Chausson nous permet d'observer un type de relation que le compositeur a entretenu avec un genre donné, aussi bien par le nombre des instruments que par la composition instrumentale. De plus certaines dispositions de dialogue se révèlent une réussite compositionnelle au même titre que la qualité du matériau, la richesse harmonique, ou la maîtrise de la forme.

#### **II.4 *Quatuor pour piano et cordes en la Majeur op.30.***

Encore une fois Chausson utilise les charmes du métissage sonore dans une combinaison de voix hétérogène - cordes et piano - . Comment Chausson va-t-il tenir compte et tirer parti des différentes possibilités sonores de ces deux groupes instrumentaux ?

L'un comme l'autre sont capables de porter une écriture à plusieurs parties mais les moyens ne sont pas les mêmes. Pour les cordes, les motifs ou les lignes mélodiques sont pris en charge à un moment donné par un ou plusieurs instruments dans un esprit à la fois autonome et inter-dépendant. Le pianiste quant à lui, assume seul l'ensemble des parties avec des possibilités non limitatives de registre, dans un timbre indifférencié. Dans le trio à cordes le compositeur doit respecter l'ambitus, les qualités de timbre, les capacités expressives et individuelles de chaque instrument.

Comment Chausson gère-t-il cette association ? La part d'équilibre entre les deux groupes est-elle égale ? Dans quelle mesure l'écriture ne se situe-t-elle pas sous la dépendance de la logique pianistique ? N'en profite-t-il pas au contraire pour développer un certain type de dialogue instrumental en s'appuyant sur une différence de sonorités ? Toutes ces interrogations peuvent être présentes ou non sur l'évolution du discours.

De toute manière le compositeur est libre de ses choix et compose pour la formation qui lui paraît à un moment donné être la plus riche, suivant les objectifs et perspectives esthétiques qu'il s'est fixé.

De toute façon Chausson n'a jamais composé pour la même formation dans ces œuvres de musique de chambre. Les différentes combinaisons instrumentales traduisent un besoin de renouvellement et d'expérimentation notamment dans le domaine dialogique qui intéresse ce chapitre.

Les mesures 167 et suivantes offrent une possibilité d'écriture dialogique à tendance fusionnelle. Nous allons donc observer la spécificité d'écriture de cette séquence et voir comment Chausson distribue son matériau musical à travers les différentes voix.

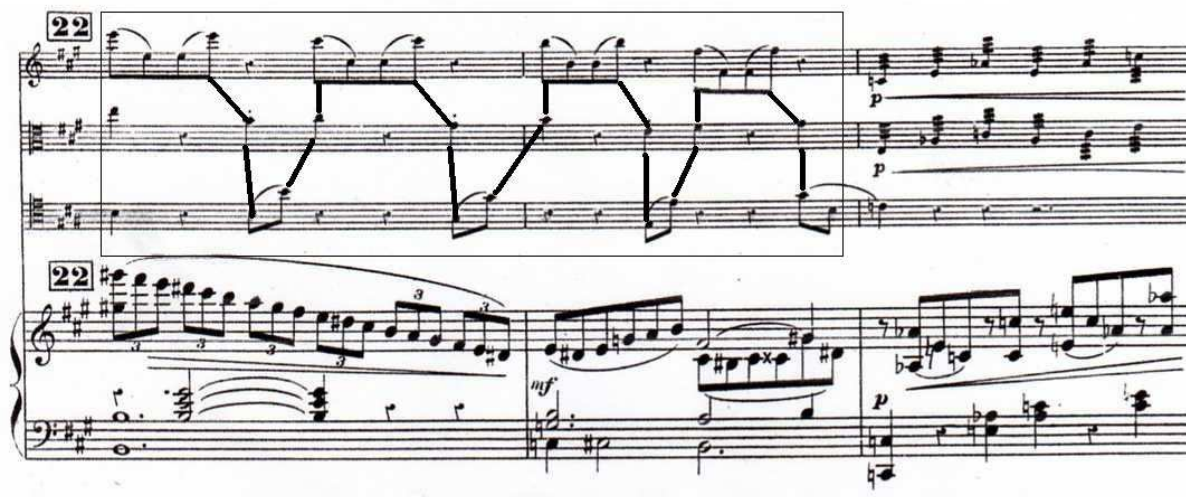
**Exemple 129 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op.30, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 167-171.

Ce genre hétérogène - piano et trio à cordes - peut apporter certaines inégalités dans les possibilités instrumentales de la formation. La confrontation éventuelle entre ces deux blocs instrumentaux n'est pas équipotentielle, notamment du point de vue de la puissance et de la capacité polyphonique. Le compositeur doit tenir compte de ces données de base, ce qui l'oblige à expérimenter différentes configurations dans la répartition des rôles instrumentaux. Il résulte certaines conséquences sur la participation dialogique. La séquence évoquée témoigne d'une solution choisie pour un dialogue dans une perspective instrumentale



déterminée. Les cordes sont soumises dans cet exemple à une logique pianistique dans laquelle les lignes se fondent les unes dans les autres. Les événements musicaux entre les deux groupes se font de manière parallèle et simultanée, le piano tient dans la main gauche et la main droite une large partie de la texture. Il amoindrit l'autonomie des cordes dont l'utilité principale semble être la différenciation de timbre et de phrasé - notes piquées -. Cela montre bien que cette formation pose parfois de délicats problèmes de combinaison et ne rentre pas toujours dans un esprit de dialogue alterné - chaque partie étant homophone -. Il n'y a pas d'échange d'informations musicales. C'est au contraire une situation fusionnelle des instruments avec un rôle prédominant du piano.

Cependant les cordes ne sont pas toujours subordonnées au piano comme nous l'avons vu dans l'exemple précédent. La diversité dialogique est intimement liée aux types de relations qu'entretiennent les voix entre elles et à la manière dont elles mettent en scène les différents éléments musicaux. Les mesures 434 et suivantes fournissent en effet une situation spécifique qui va nous permettre de mettre en évidence l'importance du rôle des cordes pour la formation et le déploiement dans l'espace d'une ligne mélodique.



**Exemple 130 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op. 30, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 434-436.

Ce qui est intéressant c'est la manière dont elle est prise en charge par le violon, l'alto et le violoncelle. L'intérêt réside ici dans l'éclatement de la structure thématique entre les voix.

Ces mesures sont en fait une répétition variée de l'incipit du thème A évoqué par bribes alternatives aux différents instruments. Les motifs se fondent l'un dans l'autre de manière à construire à 3 cette mélodie. Cet exemple nous plonge dans le plus petit détail qui met en place par la rapidité des échanges un mécanisme d'horlogerie. C'est la fine imbrication de cellules et intervalles qui assure le fonctionnement mélodique. Nous pouvons suivre sur la partition l'évolution dans l'espace de cette phrase unique. Le cheminement de cette ligne aurait pu se faire par un seul instrument mais le compositeur a voulu en impliquer 3 dans cette opération commune. La transmission du thème se fait de manière co-responsable et solidaire. C'est bien l'esprit d'un dialogue coopératif qui s'exprime ici. Cette prise de relais par les différents instruments à un caractère singulier - effets de registre et de timbre – qui serait détruit si cette phrase était jouée par un seul instrument. Cette procédure concilie en fait fusion et personnalisation : chaque voix se fond dans le tout mais reste elle-même. Une réduction pour piano anéantirait cette page, qui prend son sens par le dialogue instrumental. L'accompagnement pianistique susceptible de soutenir le thème, d'en dynamiser le déploiement semble ici plutôt s'émanciper. Ce cheminement parallèle renforce la diversité dialogique. Cette séquence présente deux systèmes d'écriture, l'un basé sur la continuité, l'autre sur la discontinuité.

Les présentations thématiques de cet allegro initial peuvent prendre divers visages. Les multiples réapparitions totales ou partielles des thèmes nécessitent un agencement renouvelé de la texture. Le compositeur doit fonder l'écriture sur une relation plus ou moins équilibrée entre les voix, avec des implications diverses à chaque énonciation thématique, sans quoi la mélodie perdrait très vite de son intérêt. C'est le rapport entre le thème et son environnement qu'il est nécessaire de soigner pour apporter une réelle variété des situations énonciatives.



C'est donc dans la recherche de coopération et d'équilibre entre les instruments que le compositeur doit s'appuyer pour bénéficier d'une dimension dialogique satisfaisante.

Quelles sont les diversités de situation proposées par Chausson ?

Comme nous l'avons vu précédemment, les mesures 434 et suivantes, proposent une thématique éclatée sur une structure accompagnatrice. La séquence que nous allons observer maintenant - mesures 17 à 26 -, témoigne d'une tendance différente.

unissons collectifs

2

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 13-16, and the second system contains measures 17-20. Each system has four staves. The top two staves are for Violin I and Violin II, the third is for Viola, and the bottom is for Cello/Double Bass. The piano part is indicated by a grand staff (treble and bass clef) at the bottom of each system. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Dynamics include forte (f) and fortissimo (ff). The score shows collective unisons where all instruments play the same melody together.

**Exemple 131 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la* M op. 30, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 13-26.

En effet ces mesures abolissent le principe même d'accompagnement au profit d'une omniprésence thématique. Cela se traduit par un recours à des unissons dans les différentes parties. Le thème A est énoncé d'une même voix et/ou à l'octave sur une dizaine de mesures par les 4 instruments ne formant pratiquement qu'une seule ligne. Le rôle de chacun est d'importance équivalente et équilibrée, ils cheminent parallèlement et coopèrent à

l'expression de la réalité thématique. Même le piano a tendance à émettre une voix monodique et au détriment de ses possibilités polyphoniques. C'est une autre perspective compositionnelle qu'instaure Chausson dans sa conception dialogique. Ces transformations plus ou moins sensibles d'une présentation différencié d'un thème que ce soit dans la forme, la texture, les hauteurs....constituent une caractéristique essentielle de son écriture. On ne peut pas vraiment parler par les unissons et l'écriture homophone de dialogue instrumental dans ces mesures, mais Chausson expérimente ici plutôt une autre contribution et coopération des instruments. C'est l'aspect fusionnel qui prévaut dans cette séquence. Cette fusion a pour intérêt d'établir un pouvoir expressif d'un type particulier qui tient par la spécificité de la formation de produire un effet de timbre singulier.

Ces différenciations dans la présentation thématique s'expriment de diverses manières comme nous le montrent les mesures 330 à 337.

22 mesure 330

**Exemple 132 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op.30, mes. 330-337.

La tête du thème A est ici prise successivement en charge par les différents instruments. La tendance fusionnelle se manifeste par l'enchaînement d'un même motif. Le violoncelle fait tout d'abord son entrée - mesure 330 - puis sera suivi de l'alto - mesure 333 - et du violon - mesure 336 - . Il s'agit en fait d'une procédure classique d'imitation ou de canon. Cependant cette écriture fuguée apporte pour chaque intervention quelques modifications qui contribuent à diversifier et dramatiser le discours. La deuxième entrée de l'alto apparaît plus massive. Cet instrument est en effet doublé par le violoncelle et la main gauche du piano en octave. Ce deuxième énoncé procure force et épaisseur à l'incipit de A. La présentation différenciée de cet élément musical induit progressivement des tensions. La dernière entrée faite par le violon

nous projette dans les registres aigus. Sa contraction agogique - noire pointée croche au lieu de deux blanches - sur un rythme trochaïque accélère le discours. Il y a bien transmission d'un même message aux différentes voix mais ces répétitions se font de manières plus ou moins variées. Ces transformations personnalisent ainsi les participations successives. La différenciation rend le dialogue instrumental plus attractif ainsi qu'une meilleure lisibilité de l'information musicale. Les échanges instrumentaux font donc partie intégrante de la structure.

Le but de ce chapitre n'est pas de faire une étude linéaire des différentes procédures d'écriture, mais de prendre au contraire quelques exemples significatifs susceptibles de dynamiser la structure dialogique. C'est donc l'originalité d'une séquence qui orientera le choix d'une analyse. La deuxième idée de ce mouvement - mesure 89 -, évoquée principalement par le piano qui assume à lui seul l'énonciation de l'idée mélodique et une partie de l'accompagnement, paraît significative à ce sujet.

mesure 89

The image shows a musical score for measure 89. It is a string quartet score with four staves. The tempo is marked 'Plus lent'. The piano part (bottom two staves) has a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The violin and viola parts (top two staves) have a more active, rhythmic role. The measure is marked with a 'p' (piano) dynamic.

**Exemple 133 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op.30, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 89-94.

C'est l'environnement pianistique qu'il est ici intéressant d'observer. Il est assuré par le trio à cordes dont la progression se limite à un monde apparemment statique puisqu'ils se partagent

une note pédale sur 8 mesures. L'agencement de cette note unique donne aux cordes une contribution singulière. Sur un trille continu de l'alto, le violoncelle et le violon font circuler cette pédale de dominante sur un principe de complémentarité. Elle passe de l'un à l'autre accentuant ainsi les effets de registre et de timbre qui alimentent la conversation. Cette évocation à la fois individuelle et interdépendante donne à cette note une signification particulière. Elle est à la fois structurante - note pédale - et apporte un certain relief à cette séquence - changements de hauteur - . Ce qui mérite d'être souligné ici, c'est la capacité de dialogue qu'entretient Chausson basée sur un matériau restreint - une seule note - . Ce souci de participation de chaque instrument élargit l'éventail de la diversité et renforce ainsi l'intérêt musical. Cela confirme également le fait, que les possibilités dialogiques d'une formation instrumentale n'existent que dans la mesure où le compositeur est conscient de les exploiter. Cet exemple montre que Chausson au fur et à mesure de son évolution, semble prendre en compte de manière plus aigüe, la nécessité de la conduite et de la contribution des voix. Dans ces mesures il aurait très bien pu se contenter d'une unique participation musicale, faite par le piano. Au contraire, il utilise les cordes qui ont pour fonction de soutien harmonique, qui visent à confirmer et appuyer les propos pianistiques. Il inverse de ce fait les rapports entre groupes instrumentaux, si l'on considère que les cordes sont généralement traditionnellement dévolues dans ce genre de configuration instrumentale à un rôle mélodique plutôt que de pilier harmonique.

### **II.5 *Pièce pour violoncelle ou alto et piano op. 39.***

Chausson renoue ici avec le duo, dans une combinaison qui exploite instrument à cordes et piano. Les analyses suivantes, vont nous permettre de rendre compte des adéquations possibles entre la pensée musicale du compositeur et la formation instrumentale qu'il a choisi. L'intérêt de cette œuvre réside dans le fait qu'il semble y avoir une recherche d'équilibre dans le traitement des fonctions instrumentales. Cela se traduit par une répartition plus égalitaire



des rôles dans le sens où chacun des musiciens se placent alternativement dans l'ombre de l'accompagnement ou dans la lumière de la ligne de chant. L'écriture met globalement en jeu un dialogue instrumental, dans lequel aucune des voix ne domine ou ne s'efface en permanence. Celle-ci a évidemment une tendance naturelle à s'appuyer sur la spécificité des instruments, et tient compte des possibilités polyphoniques ou monodiques respectifs, permettant d'exploiter le potentiel expressif de chacun. Cependant la mobilité d'attribution de la ligne principale, d'un contre chant, ou d'une texture d'accompagnement, révèle un discours en permanence réajusté, et permet une diversité de plans sonores.

Les premières mesures sont significatives de cette plus grande parité dans l'agencement des parties :

The image shows a musical score for Violoncelle and Piano. The top staff is for Violoncelle, marked 'PIANO', and the bottom staff is for Piano, marked 'mf'. The tempo/mood is 'Tranquille mais sans lenteur'. The score is in 4/4 time, key of D major. The Violoncelle part is marked 'PIANO' and the Piano part is marked 'mf'. The score shows a dialogue between the two instruments, with the Violoncelle playing a melodic line and the Piano providing harmonic support.

**Exemple 134 :** Chausson, Ernest, *Pièce pour vlc et piano* op.39, mes. 1-6.

L'intérêt réside ici dans la relation des lignes qui se transmettent successivement la mélodie d'une voix à l'autre. Cet échange de réplique correspond à l'image au sens strict que l'on peut se faire d'un dialogue en musique. La réplique est personnalisée par le registre et le timbre de l'instrument énonciateur et exprime pleinement en tant qu'énoncé musical, le sens du

message, puisque c'est autour du premier thème que s'organise l'échange. Les voix, de ce fait fournissent en partie un cadre et une organisation structurante. La disposition des parties, favorise à la fois le sens et la structure du discours ainsi que le potentiel expressif de chaque intervenant. En effet le legato d'un instrument à cordes frappées est nettement différent de celui d'un instrument à cordes frottées. Cette différenciation de timbre invite l'auditeur à une meilleure lisibilité et compréhension du discours. Ce mode de fonctionnement qui s'inscrit dans une perspective dialogique se retrouve fréquemment dans les relations qu'entretiennent les voix entre elles, si l'on se réfère à l'exemple suivant :



**Exemple 135 :** Chausson, Ernest, *Pièce pour vlc et piano* op.39, mes. 69-70.

Les parties instrumentales s'enchaînent sous forme de relais et s'engagent de manière égalitaire dans la prise en charge des énoncés mélodiques. La rapidité des échanges et la manière dont les motifs s'emboîtent les uns dans les autres, contraignent les musiciens à une plus grande vigilance, ce qui accentue la cohésion de l'ensemble et la coopération des protagonistes. Cette configuration relationnelle témoigne certes d'un plus grand équilibre instrumental mais affirme également par la personnalisation des voix une nouvelle dynamique dans la progression musicale. Cette séquence qui propose une autre énonciation du thème de départ, constitue un moment paroxystique de l'œuvre. En effet, toutes les forces ou les composantes de l'écriture sont orientées vers la conduite des voix, qui favorisent la dramatisation du discours. Le violoncelle s'élance à la conquête des aigus qui d'un point de

vue instrumental se traduit simultanément par une plus grande difficulté à jouer et un timbre plus tendu par les extrêmes limites de l'instrument. Cette disposition s'avère d'une grande force expressive. Il se trouve confronté à une exploitation polyphonique de l'écriture pianistique. Cette opposition de plan vertical et horizontal basée sur le potentiel intrinsèque de chaque instrument intensifie l'expressivité. Il semble qu'une organisation purement linéaire de l'écriture n'aurait pas permis de donner à cette séquence un caractère aussi explosif. La dynamique oppositionnelle des voix qui rentre dans un processus dialogique est un moyen de créer un moment de tension au même titre qu'une progression harmonique, un travail thématique ou diverses procédures touchant la texture le rythme ou l'intensité. Le dialogue instrumental apparaît comme un facteur déterminant dans l'élaboration de l'œuvre. Cette description de l'organisation et du sens de la conduite des parties permet d'appréhender de manière plus pénétrante la pensée musicale de l'auteur.

Le sens du dialogue réside ici à la fois dans les modalités de l'échange et dans l'utilisation des possibilités instrumentales. Chausson, dans cette communication pour deux instruments hétérogène, s'écarte d'une conception purement concertante qui repose sur le principe assez réducteur de la mélodie accompagnée dont la fonction primaire est de louer les prouesses techniques d'un soliste. Cette pièce est en tout cas proche de la sensibilité musicale du compositeur lorsqu'il déclare :

Crickboom m'a joué hier le Concerto de Beethoven : je m'étais bien préparé à l'avance à l'admiration ; je ne suis arrivé qu'aux grincements de dents. Oh ! Ces interminables traits. Et il les fait pourtant très bien, Crickboom, avec une facilité qui éloigne toute idée de sueur. Mais dans ce genre d'acrobaties, franchement, j'aime mieux les gymnastes<sup>114</sup>.

Ces pages s'inscrivent de ce fait dans l'évolution de son projet esthétique. Il fait preuve d'un sens dialogique plus affirmée, qui par une contribution instrumentale à la fois plus égalitaire

---

<sup>114</sup> Lettre n° 189 du 28 août 1895 à Vincent d'Indy in Chausson, Ernest, *op.cit.*, p.422.



et diversifiée témoigne d'une recherche et d'un développement des sonorités par rapport à une formation choisie.

Située dans les dernières productions de sa trajectoire artistique, cette pièce est significative d'une part de la maturité de l'auteur, mais également d'une aptitude plus aboutie dans la gestion de son effectif instrumental. La qualité de ce duo s'exprime par l'exploitation du potentiel de chaque instrument, cependant, aucun d'eux ne semble véritablement assujéti à l'autre. Le rôle de soliste se transmet successivement d'une voix à l'autre, chacun est appelé tour à tour, à occuper le devant de la scène, à se placer en retrait pour écouter l'autre, ou tout simplement à évoquer de manière fusionnelle un énoncé mélodique déterminant. Le tout s'effectue dans un esprit de coopération mise au service d'une plus grande cohérence et lisibilité du discours.

## **II.6 *Quatuor à cordes "inachevé"* en *do mineur* op.35.**

L'aboutissement de la musique de chambre de Chausson est couronné par le quatuor à cordes.

Le compositeur n'aura cessé en fait durant toute sa vie de sélectionner ou d'éliminer après expérimentations, des combinaisons instrumentales qui lui paraissaient soient trop limitées ou inadéquates à ses objectifs expressifs ou esthétiques du moment.

On serait peut-être en droit de se poser la question de savoir si les compositions précédentes ne sont pas en fait des essais préliminaires d'un compositeur qui hésite à aborder le quatuor. D'autant plus que Chausson comme évoqué précédemment, manifeste dès 1881 une attirance pour cette formation. Les transcriptions partielles pour piano seul des quatuors à cordes de Beethoven en témoignent.

Cette écriture à quatre parties homogènes se veut l'équilibre idéal de la musique de chambre. Cette pièce peut apparaître dès lors comme une sorte de synthèse lui permettant d'intégrer les acquisitions des expérimentations précédentes à travers d'autres genres. Mais c'est aussi un

moyen d'explorer de nouveaux horizons, en cherchant à établir de nouvelles sonorités et relations entre les différents instruments. C'est un autre ordre de complexité qui s'impose au compositeur. L'indépendance des parties instrumentales nécessite une nouvelle organisation de la pensée et de la réalisation. L'individualisation des voix, créée par la spécificité des registres et l'autonomie des instrumentistes, va permettre au compositeur d'engager une véritable conversation à quatre parties. C'est une autre perspective d'écriture qu'offre le quatuor à cordes. Ce genre naturellement divisé en quatre instruments à peu près équivalents, aussi bien en possibilités instrumentales qu'en puissance sonore nécessite certains rééquilibres. C'est donc un nouveau type de polyphonie auquel le compositeur doit faire face. Quelques soient les difficultés d'écriture qu'il présente, le quatuor à cordes apparaît comme un idéal de composition pour la musique de chambre. Le *Quatuor* de Chausson manifeste une tendance à la personnalisation des voix, et un plus grand équilibre entre les quatre instruments par la nature essentiellement homogène de la formation. Il renvoie également à la source même de la tradition musicale occidentale et au fondement de l'harmonie qui a besoin de quatre sons simultanés pour affirmer sa plénitude.

Quel modèle nous offre Chausson ?

Le rapport entre les voix apporte un éventail de possibilités spécifiques qui participe à l'organisation du discours. Le but n'est pas de décrire linéairement la diversité des combinaisons mises en œuvre par Chausson mais de mettre en évidence quelques aspects caractéristiques ou significatifs de certaines conduites des parties. Cependant la distribution instrumentale peut clarifier le dialogue, structurer des plans, personnaliser des lignes et renforcer l'efficacité expressive.

Les mesures introductives paraissent significatives à cet égard :

The image shows a musical score for the first four measures of the first movement of Ernest Chausson's 'Quatuor inachevé' op. 35. The score is for four instruments: 1<sup>er</sup> VIOLON, 2<sup>d</sup> VIOLON, ALTO, and VIOLONCELLE. The tempo is marked 'Grave'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The first three measures show the instruments playing in a coordinated manner with dynamics of mezzo-forte (mf) and piano (p). The fourth measure features a more complex texture with overlapping notes. The Violoncelle part in the first measure is marked 'mf' and 'marqué'.

Exemple 136 : Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op.35, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.1-4.

La présentation du thème générateur constitue fréquemment un moment privilégié du discours musical. Il s'avère essentiel pour le compositeur et induit toute une série de conséquences pour le développement du mouvement. Si le génie de Chausson s'exprime dans la qualité de son inspiration mélodique, il se manifeste plus encore peut être dans la manière de concevoir l'environnement du thème et son mode de relation avec lui.

Le début du *Quatuor* propose une solution intéressante dans le sens où tout l'intérêt mélodique est confié sur un large ambitus au violoncelle seul. Cet instrument était théoriquement destiné dans les époques antérieures à soutenir la structure. Cette subversion à la norme traditionnelle suppose que soient imaginées de nouveaux rapports entre les instruments dans la perspective de trouver un certain rééquilibrage. Dans ces mesures introductives, Chausson soumet les autres intervenants à de simples ponctuations, sous forme d'interjections dans un esprit de clarification de présentation des éléments musicaux. Leur contribution a pour fonction de coopération et renforcement thématique, plus que de véritable

accompagnement. Leur intervention se focalise sur les intervalles structuraux et privilégiés de l'œuvre. Elle prouve en tout cas que l'écriture du quatuor rentre dans le projet de tout un discours musical structuré. Les interactions successives permettent de soutenir et valoriser le contenu. Cette proposition permet d'apprécier les qualités du compositeur à informer l'auditeur à travers la collaboration des instruments. Leurs rôles pourront bien évidemment par la suite s'alterner, se confondre, ou s'opposer. Ces observations nous conduisent à voir comment les voix s'individualisent, fusionnent, passent au premier plan ou au contraire s'effacent. D'autres configurations interviennent.

Les mesures 82 à 87 présentent un agencement intéressant des parties :

**Exemple 137 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op.35, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.82-87.

La particularité de cette séquence consiste au peu d'intérêt mélodique et/ou thématique qu'elle contient. L'attention du compositeur semble se fixer davantage sur le fonctionnement

de l'échange entre les voix. Cela se traduit par une coopération étroite des instruments. Ce qui caractérise l'écriture dialogique, c'est le fait qu'un même motif puisse passer en se personnalisant d'une voix à une autre tel un sujet de conversation entre individus. C'est une situation relativement complexe et efficace dans la distribution instrumentale. Elle correspond à l'emboîtement successif de deux figures mélodiques horizontales. La première précise et vive évolue sur un flux ininterrompu de triolet qui contraste avec les valeurs longues de la seconde. Elles vont investir respectivement l'espace musical, et solliciter alternativement les différentes parties. La différenciation des motifs, induit certes une diversité, mais permet surtout la personnalisation des instruments et la clarification du discours par l'alternance fréquente de timbres.

Les motifs circulent de l'un à l'autre des intervenants pour donner naissance à de longues lignes conjointes ou non à partir desquelles le discours entre dans sa phase active. Les motifs se superposent et se fondent les uns dans les autres dans un esprit combinatoire.

Les silences participent à la continuité des lignes Le rôle des quatre voix sont d'importance équivalente et équilibrée dans la manière dont les éléments musicaux sont partagés. C'est principalement la mobilité et interchangeabilité des voix qui fait l'exemplarité de ce passage.

L'espace musical est structuré de fait par la distribution des rôles entre les quatre instruments.

Il y a un élan spécifique et une dynamique caractéristique dus à l'échange d'une même cellule entre des instruments physiquement différents (pas d'échanges entre les violons). Ces éléments apparemment hétérogènes arrivent à cohabiter dans un espace à la fois flexible et fluide. La fréquence des commutations peut donner à l'auditeur un sentiment d'instabilité et de désordre, cependant la transmission des lignes se fait sans rupture et nous place dans une perspective d'homogénéité. La mobilité et la contribution plus active des instruments rend cette plage musicale moins statique, et traduit peut être un tournant esthétique dans les inspirations artistiques de Chausson mais surtout une plus grande exigence. La coopération

des voix se manifestent ici par l'enchaînement de mêmes motifs dans une perspective de projection dans l'espace, mais elle peut également se faire par regroupement des voix à tendances opposées, à l'image de la séquence suivante au chiffre 4 :

mesure 64

**Exemple 138 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op.35, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.62-67.

L'intérêt de ces mesures réside dans une confrontation de dialogue entre les registres aigus et graves du quatuor. Il y a deux chemins parallèles et coordonnés mais différents, qui remettent en cause par l'aspect monodique de la basse, la notion classique d'accompagnement. Deux logiques oppositionnelles sont mises en place, l'une fonctionnant par commutation l'autre par fusion ou conjonction. C'est la différenciation du phrasé des deux groupes instrumentaux et leur agencement qui créent l'intérêt du discours. Le sens de ce passage est en partie déterminé par l'opposition quasi legato et homophone des parties supérieures avec le staccato de la ligne relais des parties d'alto et violoncelle. Cette distinction

de mode de jeu permet la personnalisation de deux entités indépendantes. La texture présente ainsi un monologue intégré qui fonctionne sur une logique horizontale dessinant une ligne continue entre deux instruments, opposé à un duo fusionnel avec les violons. Cette conception d'écriture apporte un nouveau type de dialogue, renforce les différentes contributions instrumentales, mais s'inscrit dans un esprit d'affrontement. Elle met en évidence une autre démarche compositionnelle, qui par l'intégration et les attributions significatives des intervenants, dynamise le discours. Cette séquence, de l'exposition du premier mouvement, intervient au point culminant de la section A. Les tendances contradictoires des voix énonciatrices de ces mesures, peuvent donc être pour Chausson un moyen supplémentaire de souligner une situation expressive spécifique. Cette dissociation permet de porter un évènement paroxystique ou névralgique. La dynamique oppositionnelle des voix peut constituer un élément moteur d'une telle situation. La représentation dialogique coopère ainsi pleinement à l'action musicale. Des situations complètement fusionnelles sont également possible, par la jonction des voix comme en témoigne l'évocation du thème A au chiffre 3.



thème a homophone

**Exemple 139 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op.35, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 46-51.

Les instruments peuvent s'opposer deux à deux ou s'unir à l'instar du passage ci dessus. Chez Chausson on trouve de nombreux passages homophones qui participent à une réalité musicale spécifique. Ces doublures produisent un effet de timbre particulier. Ce dispositif amène le compositeur à abolir le principe d'accompagnement au profit d'une omniprésence thématique, cela se traduit par des unissons et/ou à l'octave, les instruments ne formant qu'une seule ligne. Il donne épaisseur et force dans le but d'évoquer à la fois une intensité expressive mais également une imprégnation auditive marquante.

Cet exemple permet de visualiser la stratégie entreprise par Chausson et sa manière de prendre en compte la relation entre les voix.



## Conclusion

L'étude de ce chapitre, permet de comprendre un autre aspect de certains gestes compositionnels de Chausson. On a pu observer, qu'à travers différentes modalités de fonctionnement, le dialogue peut être porteur d'une sensibilité représentative du compositeur. L'importance accordée à chaque partie permet à Chausson d'amplifier les contrastes et par là même la variété de son discours. C'est en tout cas par le dialogue instrumental, que s'inscrit la présentation d'un autre enjeu esthétique qui détermine une adéquation entre la pensée musicale de l'auteur et la formation choisie. C'est ce que semble évoquer Joseph Baruzi à propos de la musique instrumentale de Chausson lorsqu'il déclare :

Pour Chausson, piano, violon, ne sont pas de simples moyens d'expression, d'inertes masses matérielles, mais plutôt des vies existantes, des êtres virtuels, dont doit être déchiré le secret longtemps contenu<sup>115</sup>.

Les diverses instrumentations utilisées par Chausson dans le corpus de musique de chambre l'ont amené à nous faire découvrir une multitude d'univers sonores. Elles déterminent une démarche prospective qui se nourrit de plusieurs configurations instrumentales. Par la musique de chambre, Chausson développe dans son évolution personnelle de nouveaux territoires et pose de nouvelles questions concernant le dialogue lui-même. C'est un moyen également pour lui, de repousser les fondements ou limites même du genre. S'il ne le fait pas de manière radicale, ses expérimentations s'orientent d'une certaine manière dans cette logique. Pour s'en persuader, il suffit de se référer à ses écrits :

J'imagine que la meilleure forme que je veux faire serait celle de la musique de chambre qui n'en serait pas. Je suis tenté d'écrire un triple quatuor, c'est-à-dire quatuor à cordes ; quatuor d'instruments à vent et quatuor vocal. J'y ajouterais sans doute une contrebasse, ce qui me ferait un *tredecetto*, forme très nouvelle comme le nom vous l'indique<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> Baruzi, Joseph, "Quelques Opinions sur Ernest Chausson", *La Revue Musicale*, *op.cit.*, p.214.

<sup>116</sup> Lettre n° 55 de juillet 1886 à Paul Poujaud in Chausson Ernest, *op.cit*, p. 187.

Chaque formation possède en elle des possibilités d'élaboration spécifique, qui ont été visiblement pour Chausson un stimulant compositionnel. Sa capacité à renouveler constamment les ensembles instrumentaux, démontre que ce genre musical répond dans ses objectifs esthétiques à un idéal de composition. Il lui permet de développer une littérature musicale, riche en diversité et reconnaît en lui une caractérisation instrumentale singulière qui lui ouvre des possibilités spécifiques d'écriture. L'intérêt de cette étude réside sur les aspects relationnels qu'il entretient avec les différentes combinaisons instrumentales. Comme on a pu l'observer, il est nécessaire voire indispensable d'en connaître le potentiel respectif, car il conditionne la vitalité de cette musique. Elle découle pour une part des qualités inhérentes aux instruments et de la façon dont ils sont mis en scène. Cette dernière a son importance, puisqu'elle peut d'une certaine manière expliciter un discours et induit une dynamique spécifique qui est celle de l'échange. La distribution entre les voix de différentes composantes du matériau musical peut exercer une fonction de clarification du sens de l'œuvre. Il est évident que la qualité d'inspiration mélodique d'un morceau peut être une garantie d'excellence, mais la manière de concevoir son environnement en est également une autre. Les mouvements des voix qui s'unissent, se dissocient, échangent des motifs, participent à un tout, et éclairent en partie le fonctionnement de la structure dans son ensemble. De plus, le dialogue, sous les formes différentes qu'il peut prendre, peut être porteur d'intensités expressives les plus diverses. Il acquiert de ce point de vue une place importante dans l'évolution de la pensée créatrice de Chausson. Son ultime choix : le quatuor à cordes, certes imposé par les circonstances de l'existence, a conduit l'auteur vers des conceptions dialogiques d'un autre ordre. L'abandon du piano l'a confronté en terme de polyphonie, de puissance sonore, d'étendue de registres ou de variété de timbre à des exigences plus contraignantes et à des moyens a priori plus restrictifs. Mais ses expériences lui ont permis de puiser dans de nouvelles ressources de déployer une palette expressive d'une plus grande finesse pour

traduire les nuances de sa pensée musicale. De ce fait concernant le genre, on peut dire que la trajectoire et le langage de Chausson est en constante mutation.

## QUATRIÈME PARTIE

### CHAUSSON ET LE SYMBOLISME

#### I Considérations générales : Perspective historique

##### I.1 Définition

Sans entrer dans une description générale de ce mouvement<sup>117</sup>, il apparaît cependant intéressant d'en évoquer certains concepts qui peuvent orienter les inspirations artistiques de l'époque. La participation de Chausson à la grande aventure symboliste mérite ici quelques réflexions. La nécessité ressentie de ce compositeur de renouveler le langage musical nous permet d'affirmer qu'il appartient à une nouvelle esthétique en lien avec le symbolisme. Il cherche à entraîner l'auditeur à reconnaître et ressentir un état ou un sentiment qu'on évite de désigner. Il abandonne le mode narratif pour le rêve et l'imagination. Sa conception de la création musicale se trouve dans le désir de traduire non la chose, mais le souvenir de l'impression ressentie. C'est ainsi qu'il écrit en 1886 :

Cette éternelle pâmoison devant un arbre, ou deux qui forment un bouquet ou trois arbres qui font comme un commencement de forêt, finit par m'agacer. Ce n'est pas que mon goût pour la nature diminue mais j'y cherche autre chose que l'objet en lui-même [...] J'admire surtout les choses qui évoquent en moi des idées<sup>118</sup>.

N'est il pas ici en phase avec le manifeste de Jean Moreas lorsque celui-ci annonce la même année :

---

<sup>117</sup> Pour plus de détails se reporter à certains ouvrages fondamentaux :

Michaud, Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris: Nizet, 1947, 4 vol.

Bouillon, Jean-Paul, "Symbolisme et art", *Encyclopaedia universalis*, 1973, tome 15, p.436-443.

<sup>118</sup> Lettre n° 56 de juillet 1886 à Paul Poujaud in Chausson, Ernest, *op.cit.*, p.189.

Tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux même : ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des idées primordiales<sup>119</sup>.

C'est une réinterprétation du principe d'autonomie de l'œuvre d'art, où se manifeste un échange entre la sensation et l'idée.

Chausson cite également ceci à propos d'un poème symphonique en gestation:

Je veux un poème que je fais seul dans ma tête et dont je ne sers que l'impression générale au public; je veux par dessus tout rester absolument musical [...] Il n'y a aucune description, aucune affabulation, il n'y a plus que des sentiments<sup>120</sup>

N'y a-t-il pas là une parenté évidente avec l'art suggestif de Mallarmé, partisan également de ce mouvement lorsque ce dernier écrit :

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements<sup>121</sup>.

Cette esthétique semble assez proche de la sensibilité de Chausson.

Mais par le côté énigmatique que l'art symbolique représente, on peut se poser la question de savoir s'il est vraiment définissable. Cela n'apparaît pas vraiment évident et peut être pas souhaitable dans le sens où ce courant n'est pas précisément délimité mais au contraire assez imprécis dans ses objectifs et laisse libre cours à la multiplicité des interprétations, qui sont tributaires à la fois de la culture et de la perception subjective de chacun. De plus une idée trop précise risque de dissoudre le mouvement lui-même. Il apparaît également délicat d'identifier une technique musicale symboliste absolue. Cette musique propose au contraire par sa volonté allusive, un panorama diversifié.

---

<sup>119</sup> Moréas, Jean, "Manifeste du symbolisme", *Le Figaro*, 18 sept.1886.

<sup>120</sup> Lettre n° 56 de juillet 1886 à Paul Poujaud in Chausson, Ernest, *op.cit.*, p.190.

<sup>121</sup> Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, coll. La Pléiade, Paris : Gallimard, 1945, p.869.

C'est ce que semble évoquer Muriel Joubert lorsqu'elle écrit:

La musique devient suggestive, dans le sens où, loin de s'affirmer, elle semble se chercher, se livrer à l'errance. Pourtant la musique de Chausson reste extrêmement colorée, empreinte de reliefs et ne verse apparemment pas dans la pâleur, la demi teinte et le balbutiement du symbolisme comme le fera Debussy. Cela ne témoigne-t-il pas de la multiplicité du symbolisme même dans l'art musical<sup>122</sup>.

Cette réflexion est intéressante par l'ambiguïté esthétique qu'elle soulève, mais également par la trajectoire artistique de Chausson qui s'avère être à une croisée des chemins. Son langage reste imprégné par des influences héritées du romantisme auxquelles il intègre une nouvelle sensibilité musicale représentée par le symbolisme. Chausson est à la fois continuité et rupture et paraît respecter un cadre culturel et musical qui lui a été transmis en l'accommodant à ses exigences intimes. C'est donc une définition singulière qu'il va nous être permis d'observer.

## **I.2 Musique de Chambre de Chausson et le symbolisme**

La question consiste ici à comprendre dans quelle mesure ce genre incarne cette mouvance artistique. Il est évident que de par ses fréquentations et ses intérêts pour la peinture et la littérature, Chausson s'imprègnent des théories symbolistes. Il lit, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Huysmans, Moreas, Maclair, Maeterlinck.....dont les ouvrages font parties pour la plupart de sa bibliothèque<sup>123</sup>, mais il met également en musique les poèmes de certains d'entre eux. Les peintres de ce courant tels que Redon, Puvis de Chavanne, Denis, Moreau.... ne lui sont pas étrangers si l'on se réfère à sa collection de tableaux qui orne sa demeure<sup>124</sup>.

---

<sup>122</sup> Joubert, Muriel, "Quels symbolismes dans l'œuvre musical de Chausson ? ", *Ostinato Rigore, Revue internationale d'études musicales n°14*, Paris : Editions Jean Michel Place, 1999, p.31.

<sup>123</sup> Gallois, Jean, *Ernest Chausson, op.cit.*, pp.362 à 366.

<sup>124</sup> *Idem*, pp.573 à 579.

Comment Chausson transpose-t-il musicalement cette nouvelle tendance esthétique?

En cette fin de siècle la musique se veut en partie symbolique, ce qui la conduit à renoncer aux affirmations trop claires, trop abruptes à l'avantage de la suggestion, du doute (ambiguïtés tonales, cadences évitées ou repoussées élargissement et manque de lisibilité des structures formelles.....). La musique revêt parfois un caractère insaisissable par l'absence de repères identifiables. Ce manque volontaire de références, paraît être un vecteur du discours musical de Chausson, nous orientant vers un nouvel espace sonore, certainement dû à l'environnement esthétique de l'époque. Même si l'on admet qu'il a été marqué par certaines influences musicales – Franck, Massenet, voire Wagner<sup>125</sup> –, il n'en reste pas moins vrai qu'il appartient au cercle plus étroit des personnalités singulières de ce siècle finissant dont plus particulièrement Claude Debussy. Les initiatives de Chausson lui ont permis de se créer, dans ces années dites « symbolistes », un idiome caractéristique.

L'influence de Wagner est un des aspects marquants de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. L'auteur de *Tristan* et surtout peut-être de *Parsifal* est certes l'une des sources d'inspiration du courant symboliste, mais en même temps, les contemporains de Chausson avaient compris que ce discours n'était pas toujours en phase avec la sensibilité musicale française. Une recherche d'identité nationale se fait jour.

Chausson semble parfaitement conscient de cette réalité, notamment lorsqu'il écrit à son ami Paul Poujaud :

Il y a surtout cet affreux Wagner qui me bouche toutes les voies. Je me fais l'effet d'une fourmi qui rencontre une grosse pierre glissante sur son chemin. Il faut faire

---

<sup>125</sup> J'ai entendu Tristan qui est une merveille, je ne connais aucune autre œuvre ayant cette intensité de sentiments. Comme musique pure, c'est splendide et de l'ordre le plus élevé [...] il a créé un art nouveau qui doit fatalement bouleverser les vieux moules de l'opéra.

Lettre n° 21 de juillet 1880 à Madame de Rayssac in Chausson Ernest, *op.cit.*, p.133.

mille détours avant de trouver un passage. J'en suis là. Je cherche. J'ai même de la patience et quelque peu d'espérance<sup>126</sup>.

En tout cas, en ce qui concerne cette étude, il ne semble pas que Wagner ait pesé d'un trop lourd tribut sur la musique de chambre de Chausson. Il est évident néanmoins que Chausson, par sa culture et sa curiosité a bénéficié de l'ombre de Wagner et de l'orbite artistique et musical de son temps, mais la capacité d'imprégnation et de distanciation du compositeur français lui ont progressivement permis de s'illustrer à travers un langage personnel<sup>127</sup>.

Comme le déclare Verlaine en 1891

« Autant de symbolistes, autant de symboles différents »<sup>128</sup>.

La manière d'appréhender le symbolisme peut donc diverger selon les artistes et les nationalités.

---

<sup>126</sup> Lettre n° 67 du 16 juin 1888 à Paul Poujaud, *Idem*, p.206.

<sup>127</sup> Le chromatisme par exemple et aussi l'image de la saturation tonale dans ses premières œuvres relèvent sans doute d'une compréhension élargie du langage de Wagner.

<sup>128</sup> Margerie, Emmanuel de, *Le Symbolisme en Europe*, Paris : Editions des musées Nationaux, 1976 p.17.



## **II. Analyses**

C'est en l'occurrence uniquement Chausson et son temps, qui intéresse cette analyse.

Est-il un représentant caractéristique de ce mouvement ou au contraire son expression artistique et son indépendance n'épousent que certaines formes de cette tendance ?

A-t-il de réelles prédispositions à adopter toutes les spécificités de ce mouvement ?

Il s'avère semble-t-il à l'observation du corpus de musique de chambre, que Chausson en garde l'esprit, mais que son esthétique musicale en évacue volontairement certaines références.

Aussi dans ce cas, que reste-t-il du symbolisme ?

L'univers de Chausson évolue sur deux mondes parallèles. Certains préceptes symbolistes subsistent, cependant la réceptivité passe par le filtre de ses convictions et de sa sensibilité.

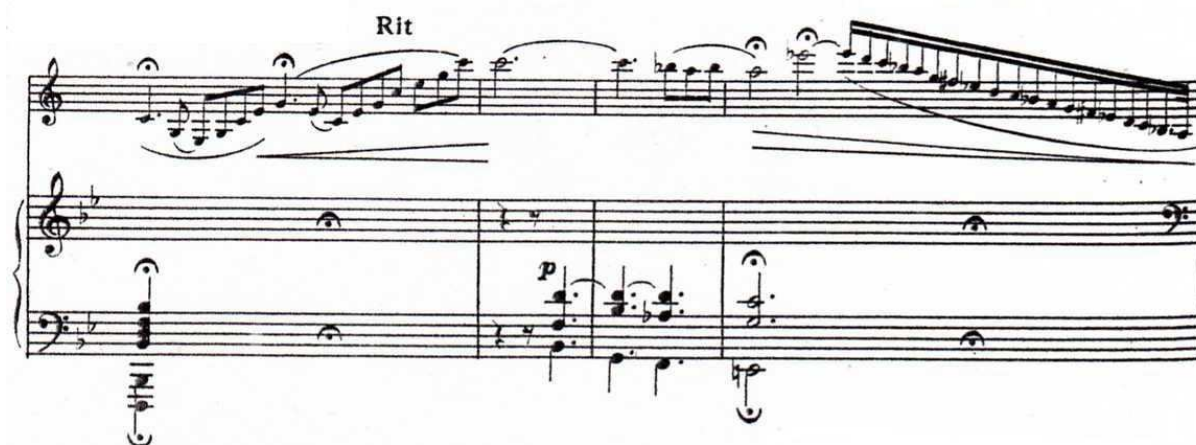
Les premières œuvres mélangent à la fois un discours allusif tout en gardant malgré tout une veine romantique. Le compositeur combine d'une certaine manière élan passionnel et suggestion.

### **II.1 *Andante et allegro* pour clarinette et piano sn°17**

Les phrases musicales s'allongent, se font attendre, perdent leur clarté d'articulation. La mélodie devient plus sinueuse, avec une plus grande variabilité et souplesse rythmique qui d'une certaine manière brise la métrique.

Les dernières mesures d'introduction de cette pièce pour clarinette et piano paraissent significative :

## mesure 12



**Exemple 140 :** Chausson, Ernest, *Andante et Allegro* pour clarinette et piano, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.12-15.

C'est principalement le caractère improvisé qui se dégage de cette séquence. Elle met en place, dans cette œuvre de jeunesse, les préoccupations rythmiques du compositeur, et sa façon d'appréhender le temps. Les expérimentations de Chausson se dirigent ici, vers une autre perception de l'espace à la fois temporel et spatial. L'absence ou la dilution de la pulsation brouille les points de repère, et exprime un temps lisse difficilement palpable. Les barres de mesure sont présentes, mais ne cadre pas une réelle identité métrique, qui apparaît de ce fait plus implicite. Chausson déstabilise l'organisation rythmique par la juxtaposition de rythmes binaires et ternaires, dans lesquels les points d'appui – temps faibles et forts – sont décalés. La ligne mélodique se déploie dans un large ambitus, structurée par des mouvements assez libres, entrecoupée de points d'orgue, sorte de respirations qui ne sont pas des interruptions mais de brèves suspensions. C'est ici plus une atmosphère acoustique qui s'élabore, un halo sonore, que véritablement une entité thématique clairement identifiable. Chausson s'intéresse d'avantage au matériau son dans sa hauteur et sa durée, qu'au contour d'une ligne mélodique caractérisée. Peut-on y voir une perception anticipatoire de la musique française dans les décennies à venir, si l'on songe notamment aux conceptions musicales d'un Debussy ou Ravel ? L'imagination musicale du compositeur se laisse aller à ses instincts

immédiats, sans véritablement de contraintes et/ou prédétermination, une musique qui avance pas à pas, dont seule l'expressivité semble prévaloir. Cette conception artistique se rapproche dans une certaine mesure de Baudelaire, lorsqu'il écrit :

Quel est celui de nous qui n'a pas dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie<sup>129</sup>.

La mélodie fonctionne par paliers successifs de stabilité et d'instabilité, qui provoque des mouvements irréguliers que l'on peut qualifier d'imprévisible, par le manque de symétrie et de points d'appui caractérisés. L'absence réelle de séduction mélodique détourne l'attention de l'auditeur qui se laisse envelopper par les sons ondulants, d'une musique dans un sens dépersonnalisée. Situation d'attente ou moment réflexif, qui laisse place dans un court laps de temps à l'imagination. Un autre élément d'indétermination concerne l'exécution rythmique de mesures extrêmes, qui ne peut être réalisée que par la seule volonté de l'exécutant. L'extension de ces mesures établit une pulsation plus suggérée que réelle. C'est une remise en cause de la proportionnalité des valeurs rythmiques. Elles défient toute notation précise, et ne sont réellement activées, que lorsque la musique vient au son. Ce flottement temporel nous ouvre sur un monde moins palpable, et rapproche ces mesures du mouvement symboliste.

---

<sup>129</sup> Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Paris : La Pléiade, 1956, p.291.

## II.2 Trio en sol mineur pour piano violon violoncelle opus 3.

Certaines séquences de ce *Trio*, peuvent également d'une certaine manière se rapprocher de la sensibilité du courant symboliste. L'illustration suivante en est un exemple :

The image displays a musical score for the Trio op. 3, 2nd movement by Ernest Chausson, measures 416 to 437. The score is written for piano, violin, and cello. It is in G minor (three flats) and 3/4 time. The score is divided into three systems, each with a 'a Tempo' marking. The piano part features dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *pp* (pianissimo). The violin and cello parts have dynamic markings like *pp* and *ppp* (pianississimo). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

**Exemple 141 :** Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes. 416-437.

Ces mesures constituent la fin du second mouvement, dans lesquelles Chausson élabore sur douze mesures, une réinterprétation singulière de la cadence parfaite. C'est ici les nombreuses

notes pédales qui imprègnent l'ensemble de la texture, qui semblent être un des éléments spécifiques de cette œuvre. Les expérimentations de Chausson, s'orientent vers une exploitation des registres, durées, timbres et intensité, qui confèrent à cette séquence une atmosphère particulière. Le type de sonorité recherché est lié à la manière dont les voix sont énoncées qui par leur immobilité font perdre la couleur spécifique de chaque instrument. Les timbres particuliers sont dilués. C'est un univers globalisé que nous propose Chausson dans laquelle l'individualité est anéantie. Le côté informel, par l'absence d'évènements perceptibles de cette musique, détourne l'attention de l'auditeur et agit sur son imagination. La perception de la pulsation est plus suggestive que réelle. Toutes ces composantes affaiblissent la fonction conclusive de la cadence parfaite. Ce dispositif remet en cause la syntaxe traditionnelle et ouvre de nouvelles perspectives.

D'autres déformations ou désintégrations insufflent un nouvel esprit de liberté. Les contrastes tendent à disparaître, s'estompent pour laisser place à une tendance en demi-teinte ce qui fait dire qu'il se dégage un certain vague à l'âme de cette musique.

A titre d'exemple, on peut observer l'indécision des contours mélodiques qui peut être interprétés comme un compositeur qui se cherche mais qui s'inscrit en partie dans les orientations artistiques de son époque. L'introduction de cette œuvre paraît significative à cet égard.

**I**  
**VIOLON**

**Ernest CHAUSSON**  
(Op. 3 - 1881)

**Pas trop lent** 2 *poco rit.* **a Tempo** *von* *p espress.* 3

*Cello*

*mf*

**Exemple 142 :** Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.1-14.

Les deux motifs dits cycliques de la pièce, exposés successivement au violoncelle et au violon traduisent par leurs rythmiques et les points d'appui une certaine asymétrie qui à l'écoute procure une forme d'instabilité. Un autre espace temporel se manifeste, laissant place à une certaine forme d'errance, caractéristique d'un monde suggestif. C'est une inspiration généreuse et lyrique qui signe une écriture très personnelle malgré la résonance d'inflexions franckistes voire wagnériennes. L'introduction lente et hésitante traduit la sensibilité mélancolique du compositeur, mais la continuité et la tension du discours cache une certaine véhémence. Malgré la clarté des différents plans sonores c'est un univers qui évolue en nuances, à la fois intense et délicat. Ces deux thèmes évoqués alternativement à des registres différents permettent une claire distinction, cependant la morphologie mélodique n'est pas nettement différenciée et manque de caractérisation, les contrastes thématiques s'estompent. C'est un discours contrôlé et prospectif que nous propose le compositeur mais qui se projette dans une sensation d'incertitude.

La thématique du violon citée dans l'exemple précédent va être réexposée en valeurs longues quelques mesures plus loin :



The image displays a musical score for Example 143, which is the first movement of the Trio op.3 by Ernest Chausson, measures 114-120. The score is written for piano and voice (8th Bass). The piano part consists of two systems of staves. The first system shows the piano playing a complex, rhythmic melody in the right hand, with a more active bass line in the left hand. The second system continues this melody, with the right hand playing a series of eighth notes and the left hand providing a steady accompaniment. The vocal part is shown in a separate system below the piano, with the 8th Bass singing the lyrics 'di', 'mi', 'nu', 'en', 'do'. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *rit.* (ritardando). The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4.

**Exemple 143 :** Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.114-120.

Il est évoqué cette fois ci par la partie supérieure du piano en augmentation rythmique. Son énonciation dilatée dans le temps lui donne un caractère plus nostalgique. Ces mesures traduisent bien la capacité du compositeur à nous transmettre sa sensibilité mélancolique. Son matériau musical se révèle être d'une grande malléabilité, capable d'exprimer de par ses transformations plusieurs sensations et/ou émotions. C'est peut être ici une nouvelle orientation esthétique qui annonce un univers musical plus onirique dans l'esprit du symbolisme musical ultérieur. Ce thème resurgit de manière plus suggestive, par un démembrement mélodique :



**Exemple 144** : Chausson, Ernest, *Trio* op.3, 3<sup>ème</sup> Mvt, mes. 113-120.

Ce thème réapparaît à la fin du troisième mouvement comme désincarné, presque, dématérialisé, vidé de son énergie, comme une lointaine réminiscence. La trajectoire de ces transformations successives, traduit la volonté de trouver une nouvelle sensibilité, plus allusive. Cette prospection musicale n'apparaît pas toujours en adéquation totale avec l'art des maîtres comme l'évoque ce témoignage:

J'ai joué hier à Franck notre trio. Il en a été très content et ne m'a fait que trois observations.

Pour deux, je suis tout à fait de son avis; quant à la troisième je résiste. Il est vrai que la conclusion du premier morceau est brusquée et que le final manque d'air; il est trop perpétuellement agité et je vais le calmer par-ci, par-là; quant à l'andante, qu'il aime, il trouve la nuance rêveuse trop prolongée. Là-dessus, je ne suis point de son avis et je crois que son impression tient à ce que je n'ai pas assez ménagé les effets en lui jouant<sup>130</sup>.

<sup>130</sup> Lettre n°25 du 19 septembre 1881 à Mme de Rayssac in Chausson Ernest, *op.cit.*, p.140.



Cependant cette œuvre de jeunesse semble respecter un cadre culturel et musical qui lui a été transmis. Chausson l'adapte à ses propres exigences et propose une version singulière du symbolisme. Ses influences n'agissent donc qu'en toile de fond face à une expression personnelle. Son style oscille entre mouvement et suggestion, et l'on peut considérer que si sa musique de chambre n'est pas inspirée ou construite à partir de texte symbolique, il n'en reste pas moins que son discours se rapproche de l'esthétique du mouvement.

Tout ce monde sonore ne peut laisser indifférent; il est apte à faire naître un décor comme à situer un état psychologique; il peut éclairer les cimes d'une situation, comme la nimbée de brume<sup>131</sup>.

L'art de Chausson semble être évocateur, il sait entretenir un monde imaginaire volontairement ambigu qui entraîne et force la participation de l'auditeur par le lyrisme et la densité de la texture empruntée à la substance romantique.

Néanmoins ce corpus n'est constitué que de pièces uniques, l'auteur est donc constamment en recherche, ce qui lui permet en tout cas d'innover sur la précédente. Son œuvre n'est donc pas monolithique mais se présente sous divers visages et interprétations possibles. L'évolution résulte par sa diversité d'un cheminement qui ne semble pas se construire en fonction de considérations extérieures. Ces choix instrumentaux ou combinaisons instrumentales sont apparemment le fruit d'une nécessité intérieure, étrangère à une mode ou référence quelconque. Cette liberté et indépendance d'esprit correspondent dans une certaine mesure aux conceptions anticonformistes du mouvement symboliste.

---

<sup>131</sup> Hoérée, Arthur, "Chausson et la Musique française, *La Revue musicale*, *op.cit.* p.204.

### II.3 *Concert en ré Majeur op. 21.*

Dix années le séparent du *Trio*. C'est toujours le principe cyclique qui constitue un des éléments de base de l'architecture de l'œuvre, mais celui-ci reste un moyen d'organisation plus qu'une fin en soi. Étudiée chronologiquement, son écriture adopte certaines constances mais se nuance dans le temps. Cette pièce pousse l'auteur de par son instrumentation à structurer un nouvel espace sonore. Elle fait suite à la composition de sa *Symphonie* et fait ressortir une évolution remarquable. C'est une écriture plus souple, plus allusive, qui s'oriente également vers un certain allègement à l'image peut être du dépouillement mallarméen – considéré comme chef de file de cette génération symboliste - en quête de pureté et d'authenticité, permettant de sonder les mystères de l'invisible.

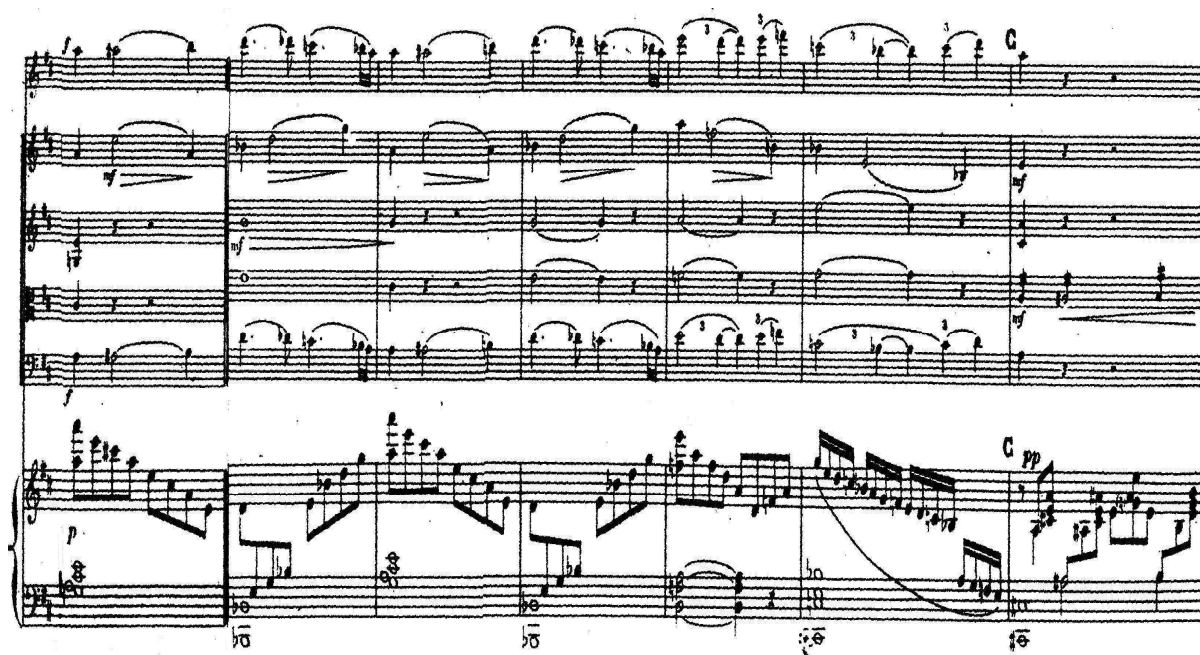
C'est ainsi qu'Arthur Dandelot écrivit:

Ernest Chausson me confiant un jour que plus il avançait en âge plus il s'efforçait de clarifier de simplifier ses nouvelles productions<sup>132</sup>.

C'est une musique qui se veut malgré tout suggestive et la conduit à renoncer aux affirmations trop claire dans laquelle se dégage un sentiment d'errance et de doute comme le montre les mesures 89 à 95 du premier mouvement de ce *Concert*.

---

<sup>132</sup> Dandelot, Arthur, *Petits mémoires musicaux*, Paris: Editions de la Nouvelle Revue, 1936 p.91.



**Exemple 145 :** Chausson, Ernest, *Concert op.21*, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.89-95.

La mélodie énoncée à l'unisson par le violon solo et le violoncelle, se love sur elle-même, la trajectoire semble hésitante et difficilement prévisible. La souplesse et l'instabilité rythmique caractérisées par l'utilisation des syncopes donnent à ce passage une expression insaisissable par le manque d'assise métrique. La plasticité de la phrase préfigure d'une certaine manière les tournures mélodiques d'un Ravel ou d'un Debussy et détermine une perception anticipatoire du devenir de la musique française.

Les enchaînements par glissements chromatiques –mesures 92 à 95- accentuent cette impression d'incertitude. La syntaxe semble ici, courir après un sens et ne jamais l'atteindre comme quelque chose de désordonnée, mais malgré tout contrôlée. On glisse imperceptiblement d'un accord vers un autre sans orientation tonale clairement définie. Chausson joue de la couleur de ses accords plus que de leur aspect fonctionnel. Une analyse harmonique montre que les couleurs tonales ne sont qu'illusoires et passagères. Ces allusions fugaces aux tonalités de *ré*, *fa*, et *do* résultent de la conduite chromatique des voix par la syntaxe des notes voisines. C'est un univers très mouvant qui se dévoile, dont l'indécision

harmonique et mélodique nous laisse en suspens. Cette séquence se construit pas à pas dont le cheminement ne s'appuie pas sur un schéma préétabli.

Le résultat sonore s'inscrit dans une esthétique fin de siècle dite symbolique, troublant et saisissant par la recherche de solutions dans laquelle se dégage des interrogations et des remises en question. C'est peut être les signes d'un monde musical et culturel qui se veut en pleine mutation engendrant une transmission émotionnelle plus suggestive, par les ambiguïtés et indéterminations qu'elles révèlent.

Un pointage minutieux voire une prospection linéaire de son œuvre peut ne pas s'avérer utile. Mais il est intéressant d'examiner les solutions qu'apporte Chausson à une expression artistique de son temps.

Il est assez délicat d'établir une relation entre la musique pure et le symbolisme, d'autant plus que celui-ci fut avant tout un mouvement littéraire. Cependant de semblables choix esthétique et techniques apparaissent chez les peintres et les musiciens. La correspondance est plus évidente lorsque que le compositeur met en musique des textes symbolistes. Néanmoins il est juste de constater que des filiations communes peuvent se faire au niveau de l'écriture et de la source d'inspiration. Certains tracés mélodiques portent l'empreinte littéraire de ce mouvement. Le début du 4<sup>ième</sup> mouvement du *Concert* de Chausson en traduit quelques appartenances.

58

1er Thème A au piano

IV

1 2 3 4 5 6 7

Très animé (♩ = 88)

Violon Solo

1<sup>er</sup> Violon

2<sup>d</sup> Violon

Alto

Violoncelle

PIANO

Très animé (♩ = 88)

**Exemple 146 :** Chausson, Ernest, *Concert op.21*, 4<sup>ième</sup> Mvt, mes.1-7.

Ce premier thème se caractérise par son énergie, mais également par une forme de liberté au niveau de la métrique à l'image de plusieurs poètes symbolistes. Verlaine brise la régularité des vers, Rimbaud pratique la prose lyrique ou le vers libre, Mallarmé éclate la syntaxe par déplacements de propositions ou absences de ponctuations...

L'intérêt de cette séquence se situe à plusieurs niveaux, mais l'instabilité ou l'irrégularité du dessin musical par rapport aux mesures paraît être la préoccupation du compositeur. La métrique est un cadre rythmique qu'un musicien détermine, auquel il se plie en respectant les temps forts et faibles. Cette phrase est intéressante sur la façon dont le compositeur s'affranchit de ce cadre qu'il devait trouver parfois trop rigide. Il agit ici sur le rythme et la hiérarchie des temps dont il casse la trop grande rigueur.

Il entremêle symétrie et asymétrie dans une logique de déstabilisation qui apporte dynamisme, variété et originalité sur un espace temporel restreint. C'est une impression de précipitation qui se dégage, donnée par des départs de cellules rythmiques à contre temps. Le jaillissement de la phrase pianistique se trouve constamment brisé dans son élan par l'intervention de

liaisons, de répétitions d'une même note ou la ponctuation du quatuor à cordes. Cette séquence exprime à la fois une sensation d'ordre entretenu par la relation symbiotique des instruments- notamment mesures 5 et 6 –et de désordre évoqué par les décalages dans le temps des points d'appui , comme si le flux de doubles croches n'arrivait à s'écouler librement. La rythmique décalée permet dans une mesure inchangée d'insuffler un rythme différent de celui qu'imposerait naturellement la mesure dans laquelle il se trouve. L'agencement rythmique a pour fonction de rendre ambigu la pulsation. Le compositeur semble mettre tout en œuvre pour rendre imprévisible son discours. De plus la mélodie ne paraît pas adaptée à la métrique. C'est ici un travail sur une remise en cause de la mesure qui ne semble pas contenir l'élan expressif de la phrase. Les barres de mesure s'avèrent être un obstacle que la musique cherche à repousser. L'enjambement de la cellule rythmique – mesures 5 et 6 – est significatif à cet égard. Chausson ne songe-t-il pas consciemment ou inconsciemment à la mesure irrégulière ? Cette situation se trouve d'une certaine manière en phase avec une des conceptions possibles de la pensée symboliste. L'élargissement ou la dilution de la syntaxe voire parfois son éclatement, est une des préoccupations des poètes de ce mouvement. On préfère l'irrégularité, l'imprévisible, l'indiscernable en réaction contre les stéréotypes ou une réalité trop objective.

Chausson conserve ainsi certains automatismes d'écriture, la carrure est ici présente mais elle est quelque peu déformée. Les références existent, mais il tente de les dépasser dans une perspective idéaliste ou plus simplement dans une .volonté de renouvellement de son langage dont l'instigation trouve sa source dans les motivations artistiques de ses contemporains.

Certains gestes musicaux de cette pièce dévoilent d'autres caractéristiques du compositeur, mais qui restent dans la sphère esthétiques de son époque. La diversité des paysages sonores dans la musique de Chausson engendre des situations qui lui permettent de remettre à plat les principes de déroulement et d'agencement dans le temps et dans l'espace du matériau compositionnel. L'exemple suivant apporte d'autres perspectives concernant la construction du discours.

The image shows a musical score for piano and strings. It consists of five staves. The top four staves are for the strings (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses), and the bottom staff is for the piano. The score is marked with various dynamics and tempo changes. Above the first staff, there are markings: "Calme" with a tempo of 1/4 = 60, "Animé" with a tempo of 1/4 = 120, and "Calme" with a tempo of 1/4 = 60. The piano part starts with a forte (ff) dynamic, then moves to piano (p), and back to forte (f). The string parts also have dynamic markings like p and f. The score is published by A. R. 9555. L. & C<sup>ie</sup>.

**Exemple 147 :** Chausson, Ernest, *Concert* op.21, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.260-270.

Le temps musical peut apparaître aussi bien comme un agent de métamorphose du matériau mais également être un acteur de dramatisation de la musique. La fluctuation temporelle représente pour Chausson un instrument susceptible de caractériser le contenu. C'est ici par les effets d'accélération et de ralentissement sur un laps de temps restreint, un moyen pour Chausson de s'affranchir de la durée. Les jeux de registre respectivement grave pour les cordes et aigu pour le piano laissent présager une écriture qui pense à la fois sonorités, et espace sonore. La construction de ces mesures s'élabore sur des principes qui s'attachent à une perception plus globale de la musique, et s'écarte d'une conception linéaire ou continue des lignes mélodiques. Cette juxtaposition de ruptures, rend à l'audition le cheminement musical plus mobile et moins figé. L'exploitation de ces différents paramètres ouvre de nouvelles orientations, qui trouveront un véritable épanouissement dans les décennies à venir.

L'imprévisibilité de cette séquence ne se plie pas véritablement à une logique syntaxique traditionnelle, mais propose une structuration différente des composantes du son. Cette volonté de déformation ou déviation normative, hors des chemins dogmatique, constitue une préoccupation intellectuelle du compositeur.

L'évolution du langage se fait également par rapport au système tonal et aux enchaînements d'accords, dans lesquels il est parfois difficile chez Chausson de prévoir les orientations, comme dans l'illustration suivante :



82

4 4

**N** Plus large

406

4 4

**N** Plus large

410

4 4

A. R. 9555.L. & Cie

412

un peu retenu

415

**O** Plus large

augmentant beaucoup un peu retenu Plus large

The musical score is written for a piano and consists of two systems. The first system covers measures 398 to 410, and the second system covers measures 412 to 415. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *ff*, *pp*, *f*, and *ppp*. Tempo markings include *Plus large* and *un peu retenu*. The notation features complex harmonic structures with many accidentals and ties, particularly in the right hand. The piano part has a more rhythmic, arpeggiated texture. The score is marked with measure numbers 82, 406, 410, 412, and 415. There are also handwritten annotations like '4 4' and 'N' or 'O' above the tempo markings.

Exemple 148 : Chausson, Ernest, *Concert* op.21, 4<sup>ème</sup> Mvt, mes. 398-415.

C'est ici la syntaxe harmonique qui semble quelque peu ébranlée. Les accords ne s'enchaînent

pas de manière conventionnelle, ils obéissent à d'autres règles. Ils s'affranchissent d'un schéma traditionnel et s'inscrivent dans un projet esthétique en phase avec les convictions artistiques de l'auteur qui déclare à ce sujet :

Ce qui importe avant tout, c'est l'ordonnance de l'œuvre, la compréhension du sujet, la beauté des phrases mélodiques. Les reproches d'harmonies curieuses ne comptent pas. Chez Wagner, et chez tous les grands maîtres, l'harmonie n'est qu'un moyen d'expression. Et il faut, absolument qu'elle ne soit pas autre chose<sup>133</sup>

Le début de cette séquence s'élabore par glissements d'accords successifs qui rendent le cheminement aléatoire.

C'est la recherche de sonorités qui par enchaînements chromatiques, enharmoniques, ou par notes voisines donnent du relief à ce passage. Ces modulations s'effectuent de manières imperceptibles et nous conduisent vers des lieux d'errance auditive qui font appels à une musique suggestive en raison d'un système harmonique basé sur une conduite tonale élargie. Cette indécision ou ce flottement directionnel estompent les points de repère, l'utilisation de la septième diminuée –mesures 410 à 414- accentue cette impression, de part ses propriétés tonalement polysémiques, qui par essence est susceptible d'appartenir à quatre tonalités différentes. Cet accord ne pousse vers aucun accord précis car il est trop ambigu. La tonalité devient à l'audition difficilement cernable. Les couleurs se fondent les unes aux autres créant un véritable mouvement qui entraînent le discours dans un élan passionnel. La tension est suggérée par les fluctuations harmoniques, véritable vecteur du langage à la fois coloré et fuyant. Le manque de caractérisations mélodiques et rythmiques de ces mesures, donne une impression de suspension temporelle. La musique court vers un ailleurs qu'il est difficile de prévoir.

Certains paramètres musicaux permettent ces observations.

---

<sup>133</sup> Chausson, Ernest, *op.cit.*, p.302.

La dilution du temps s'exprime par le statisme des cordes, mais également par la lenteur de la fréquence harmonique. Les effets de vibrations sonores, obtenus par l'utilisation de trilles et de trémolos renforcent la sensation de flottement et d'indécision. L'absence de thématique brouille la perception de l'auditeur et l'entraîne dans un monde de sonorités pures qui n'induisent plus de direction prédéterminée. Le quatuor et le violon solo sont associés à une partie pianistique qui décrit un monde musical très mouvant. La structure harmonique évoquée précédemment, et le flux continu de doubles croches estompent les repères auditifs et nous projette dans l'indécision. Ces exemples reflètent bien les observations de Paul Dukas sur la musique de Chausson:

Il précipite les rythmes en course haletante, brise les cadences au choc d'harmonies douloureuses et semble reporter toujours plus loin vers un objet insaisissable le sens du discours instrumental<sup>134</sup>.

Cependant le langage reste maîtrisé, mais il est réadapté aux exigences du compositeur. L'évolution de la phrase se fait dans une logique singulière, mais reste contrôlé. En effet celle-ci trouve son issue mesure 415, mais son aboutissement reste difficilement prévisible. Le lyrisme et le romantisme de Chausson ne l'entraînent pas dans un univers complètement suggestif, la progression ne reste pas ici dans une constante incertitude directionnelle.

#### **II.4 *Quatuor* pour piano et cordes en *la Majeur* op. 30.**

La prospection chronologique du corpus de musique de chambre de Chausson nous permet de découvrir de nouveaux horizons. Le *Quatuor* op.30 pour violon, alto, violoncelle et piano (1897), annonce dans une certaine mesure les prémices d'une esthétique debussyste. A l'époque cette situation devait référer plus naturellement aux mutations picturales et littéraires du mouvement symboliste. De manière générale la musique de Chausson porte la marque de

---

<sup>134</sup> *Le Figaro*, novembre 1903, repris ensuite dans *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, op.cit., p.596.

son époque et du contexte culturel dans lequel il a vécu. N'est il point le premier à avoir écrit de la musique sur des poèmes de Maeterlinck, illustre poète symboliste belge<sup>135</sup>.

Que peut-on présumer des intentions musicales qu'il nourrissait à la genèse de cette composition.

C'est une œuvre de maturité, qui dévoile un approfondissement de ses orientations artistiques. Le langage musical s'est clarifié et allégé par rapport au *Concert*. Le discours est dans l'ensemble moins surchargé, et évite un abus de chromatismes ou certaines complications harmoniques. L'écriture limpide et personnelle nous projette dans une autre perspective annonciatrice d'une nouvelle sensibilité française. Les recherches de Chausson annonce un changement de style dans lequel l'influence de Debussy se fait sentir. Les mesures 49 à 52 du premier mouvement en dégagent une certaine empreinte.



**Exemple 149 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op.30, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 49-55.

La particularité de cette séquence réside dans les enchaînements d'accords parallèles de la partie de piano. Cette caractéristique d'enchaînement tend à se généraliser en cet fin de siècle,

---

<sup>135</sup> Nous pensons ici bien évidemment à l'opus 24: *Serres chaudes*, cycle de cinq mélodies pour chant et piano composé entre juin 1893 et février 1896. Uniquement cinq poèmes sur trente trois du recueil de Maeterlinck sont minutieusement choisis par le compositeur.

et se retrouve chez de nombreux compositeurs, notamment dans la musique de Debussy, dans laquelle on trouve de nombreux exemples. Son *Quatuor à cordes* de 1893 en présente certaines spécificités :



**Exemple 150 :** Debussy, Claude, *1<sup>er</sup> Quatuor* op.10, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 143-146.

Debussy semble dans cette séquence, entreprendre des expériences plus osées, si l'on observe les deux premières mesures qui font état d'enchaînements parallèles d'accords de quinte, normalement proscrits dans les traités harmoniques classiques. Les choix compositionnels ne sont donc pas toujours identiques.

D'ailleurs il n'est pas inutile de noter certaines divergences esthétiques entre les deux hommes, notamment entre autre sur le *Quatuor* de Debussy lorsque celui-ci écrit à son ami le 5 février 1894:

Faut-il dire aussi que j'ai eu quelques jours de vraie peine de ce que vous m'avez dit sur mon quatuor, car j'ai senti qu'après tout il ne vous avez fait qu'aimer davantage *certaines choses* alors que j'aurais voulu qu'il vous les fasse oublier<sup>136</sup>.

Il est difficile d'après Jean Gallois de connaître la nature exacte du jugement de Chausson sur l'œuvre de son ami, puisque aucune preuve écrite ou verbale n'est formulée par lui. Il est

<sup>136</sup> Lettre n° 13 du 5 février 1894 à Ernest Chausson in Debussy, Claude, *Correspondance 1872-1918*, Edition établie par François Lesure et Denis Herlin, Paris : Gallimard, 2005, p.192.

cependant intéressant d'observer la progression différente des deux artistes malgré les liens qui ont pu les unir à un moment donné. La perspicacité de Debussy ne laisse pas pour autant Chausson indifférent, et le conduit à une certaine prise de conscience. C'est ainsi qu'il écrit à son ami Henri Lerolle :

Je vois souvent Debussy. Il est désolé que je refuse d'entendre son « Pelléas et Mélisande ». Vraiment cette audition m'a fait peur. Je suis certain d'avance que sa musique me plaira infiniment et je crains d'être troublé pour la fin de mon pauvre Arthus, si ballotté depuis un an<sup>137</sup>.

Cependant malgré une exploitation différente du système d'écriture, on peut déceler une volonté commune, de bousculer la syntaxe traditionnelle.

Même s'il est évident que Chausson ne se conforme pas et ne se réduit pas totalement dans son *Quatuor* pour piano et cordes à ce modèle, il lui permet de développer une nouvelle sensibilité et orientation à son langage.

Dans cette pièce Chausson établit un nouveau rapport entre mélodie et harmonie. Les accords parallèles ébranlent le principe traditionnel de la conduite des voix. L'accord n'a pas nécessairement une signification harmonique et se révèle ainsi comme une véritable entité. Cette conception donne priorité à l'alliance des sonorités sur la syntaxe. C'est ici la couleur qui mise au service de l'idée musicale, s'affranchit sur le dessin. Il s'identifie ou se rapproche des schémas conceptuels de certains peintres du XIX<sup>e</sup> siècle si l'on songe entre autres à la peinture de Gustave Moreau dans laquelle le goût des couleurs amène une possibilité de transfiguration de la réalité vue à travers l'imagination<sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup> Lettre n°149 du 28 novembre 1893 à Henry Lerolle in Chausson, Ernest, *op. cit.*, p. 365. Ce refus lui a valu la radiation de son nom pour la dédicace initiale du *Quatuor* de Debussy, que ce dernier, vexé dédiera au « Quatuor Ysaÿe ».

<sup>138</sup> Le tableau de ce peintre intitulé *L'Apparition*, apparaît être significatif à cet égard. De plus cette œuvre présentée au Salon de 1876, surprit les visiteurs par l'innovation iconographique créée par la présence de la tête

L'utilisation d'une 9<sup>ième</sup> de dominante majeure pour les quatre premières mesures renforce cette impression. L'élargissement de la fréquence harmonique par rapport aux œuvres antérieures est également révélateur d'une autre démarche compositionnelle. Le temps apparaît plus dilaté par un certain statisme du matériau musical. Le compositeur n'hésite pas à prolonger ou dérouler une même harmonie qu'il juxtapose mesure 53 avec une autre 9<sup>ième</sup> de dominante. Les accords s'enchaînent sans vraiment de liens apparents. Chausson estompe ainsi la logique fonctionnelle. L'accord vit par lui-même, sans fonction de ce qui précède et de ce qui suit. La présence de nombreuses pédales renforce ce sentiment d'immobilité. Ces caractéristiques permettent une incursion dans un monde musical plus suggestif, mais la musique de Chausson reste cependant encore ancrée dans le romantisme. Il en a d'ailleurs parfaitement conscience lorsqu'il écrit en février 1882 à Madame de Rayssac:

Je n'oublie pas que j'ai un vieux fond de romantisme qui me trouble et me trompe peut-être<sup>139</sup>.

Il est de ce fait à la fois novateur et conservateur. Il s'imprègne des idées de son temps, mais ne nous projette pas véritablement dans la modernité qu'évoquera Debussy.

De ce fait l'univers de Chausson concilie en fait deux tendances, c'est un discours à la fois allusif tout en gardant une veine romantique. Il côtoie le mouvement symboliste sans pour autant être complètement réductible à ses thèses, mais cependant son originalité et sa singularité, offrent une contribution aux mutations stylistiques de son époque.

Si l'on parcourt la suite de ce *Quatuor* pour piano et instrument à cordes, il nous est permis de constater une progression et une identification de son style. L'atmosphère modale de la thématique du 3<sup>ième</sup> mouvement inscrit la musique vers d'autres perspectives esthétiques.

---

de Saint Jean-Baptiste en lévitation. En effet, le prophète et martyr, est souvent représenté la tête coupée, posée sur un plat.

<sup>139</sup> Lettre n° 30 du 23 février 1882 à Mme de Rayssac in Chausson, Ernest, *op.cit.*, p.149.

L'intérêt marqué pour la modalité correspond certes pour les compositeurs à une possibilité de renouvellement du langage, mais l'utilisation et les références sont diverses. L'éveil des nationalités, le goût pour l'exotisme et les musiques extra européennes, ainsi que la redécouverte du répertoire modal grégorien sont les principaux axes ou ancrages de recherches<sup>140</sup>. Pour Chausson la conscience de la modalité ne correspond pas à l'utilisation d'un nouveau système harmonique, mais il lui permet cependant de trouver de nouveaux moyens d'expression. Cette innovation lui procure une alternative au chromatisme. Son application a donc pour but de décanter et colorer sa musique. Ces nouvelles sonorités donnent un autre éclairage à son discours et projettent l'auditeur dans la nostalgie d'un ailleurs. C'est un monde à la fois étranger par son éloignement dans le temps et dans l'espace qui est suggéré. La réalité musicale fait appel à l'imaginaire par le dépaysement qu'elle procure. Les premières mesures du 3<sup>ème</sup> mouvement paraissent significatives.

---

<sup>140</sup> Pour plus d'informations, consulter Bartoli, Jean Pierre, *L'harmonie classique et romantique (1750-1900)*, collection musique ouverte: Minerve 2001, pp.175 à 183.



III

Simple et sans hâte

Simple et sans hâte

mp

p

**Exemple 151 :** Chausson, Ernest, *Quatuor en la M* op.30, 3<sup>ième</sup> Mvt, mes.1-14.

L'introduction simple et sans hâte met en place le premier thème évoqué successivement au violoncelle, alto et violon. D'essence modale, il est construit sur une échelle pentatonique et se caractérise par sa concision et son diatonisme.

Quelles sont ici les références exactes de Chausson?

Son inspiration peut être dérivée d'un quelconque folklore, d'une ambiance pseudo grégorienne, voire d'un certain orientalisme et fait par conséquence allusion aux incertitudes de l'origine. Par son intemporalité, le sujet laisse place à diverses interprétations. La sobriété de la ligne mélodique et la souplesse rythmique contribue à établir un climat d'irréalité. Son

évocation initiale au violoncelle seul semble vouloir faire sortir cette musique d'un songe. Ce contexte partage les conceptions d'un idéal symboliste dans lequel on cultive l'énigmatique. Cette cantilène simple et tranquille élargit l'éventail de la palette expressive de Chausson. Elle permet la résurgence d'autres échelles mélodiques que le mode majeur et mineur du style classique. L'incursion modale, tout en restant attaché à la perception d'un centre tonal, lui ouvre de nouvelles ressources. Mais sa présence dans l'écriture de Chausson lui donne une valeur plus suggestive que réelle. Son emploi est plus le fruit d'une recherche de sonorités nouvelles que de la mise en place d'une nouvelle syntaxe.

Nos habitudes tonales peuvent nous conduire à interpréter ce passage comme introduisant la tonalité de *ré* mineur auquel le compositeur associe des tournures mélodiques à échelle défective nous donnant un vague sentiment de modalité.

En effet celle ci rentre dans un processus de déstabilisation et d'élargissement de la tonalité qui remet en cause la doctrine classique. L'enchaînement des accords du piano mesures 9 et 10 traduit un cheminement insolite. Chausson met en place ici un balancement entre un 1<sup>er</sup> degré de *ré* majeur et une septième mineure et quinte diminuée qui évolue comme le rapport tonique/dominante de la musique tonale. La problématique soulevée par Chausson est la remise en cause de la fonction traditionnelle de l'accord au profit de son entité et sa couleur. Cette logique syntaxique associée à une modalité allusive permet une rénovation du langage qui s'inscrit dans le sillage symboliste.

## II.5 *Pièce pour violoncelle ou alto et piano op.39*

D'autres expérimentations musicales que l'on peut dans une certaine mesure apparenter au mouvement symboliste, apparaissent dans cette œuvre de 1897. Une des caractéristiques évidentes semble être l'organisation rythmique qui nous dirige par un effacement volontaire d'une carrure traditionnelle à une forme d'incertitude temporelle et projette ainsi l'auditeur dans un monde plus suggestif que concret. Cela se traduit par les fréquents changements de métrique qui conduisent à une volonté délibérée de s'affranchir de la barre de mesure que la musique cherche à engendrer. Cette recherche rythmique se manifeste également par une dilution des points d'appui mélodiques, qui par allongement ou morcellement des phrases, leurs font perdre, leurs clartés d'articulation. Cette tendance musicale se trouve accrue par une utilisation affirmée des mesures impaires, à cinq et sept temps. Chausson ne rejoint-il pas ainsi, les objectifs esthétiques de Verlaine, lorsque ce dernier écrit dans son *Art poétique*, extrait du recueil *Jadis et naguère*, (1874, publié en 1882), considéré comme un manifeste du symbolisme :

De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose<sup>141</sup>.

Sans pour autant rechercher systématiquement une forme, une expression nouvelle, ou la novation pour elle-même, la volonté et le goût de l'aventure de Chausson, l'ont conduit vers des terrains plus obscurs en phase avec une poésie symboliste. L'illustration suivante peut être un reflet plus ou moins déformé des aspirations esthétiques de ce mouvement :

---

<sup>141</sup> Verlaine, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de La Pléiade, Paris : Gallimard, 1938, p.206.

## mesure 47

**Exemple 152 :** Chausson, Ernest, *Pièce pour vlc et piano* op. 39, mes. 47-52.

Cette séquence médiane de l'œuvre réintègre de manière fugitive (10 mesures sur un total de 91), un étalon plus référentiel de mesure à quatre temps. Cependant les moyens musicaux employés, projette cette musique dans une incertitude temporelle, et ne rend pas toujours perceptible la carrure de cette mesure paire. Cela se manifeste par l'accompagnement syncopé de la partie de piano du premier système, qui dilue les appuis rythmiques. Cet affaiblissement de la pulsation se trouve accru par la lenteur de la fréquence harmonique dont la lente succession qui s'effectue par micro intervalle nous plonge dans un état stationnaire et brouille ainsi la lisibilité directionnelle du discours. L'ensemble des composantes musicales privilégie l'indétermination dont le but est d'altérer toute pensée musicale stéréotypée. Cette progression diffuse, favorise une atmosphère floue et impalpable d'un langage allusif en phase avec les conceptions symbolistes.

Dans le deuxième système de cette séquence, les enchaînements de 9<sup>ième</sup> de dominante, existent en fonction de leurs couleurs et non en fonction de leur place tonale. L'accord par son

individualité devient plus expressif que fonctionnel et rend ainsi plus imprévisible la trajectoire du discours et son dénouement. Ce changement de statut, s'affranchit d'une cheminement harmonique traditionnelle et peut d'une certaine manière dérouter une oreille habituée à des repères plus classiques. L'accord est pensé pour lui-même, pour le plaisir de l'ouïe et abandonne de ce fait sa fonction dans le système tonal. Cette absence de repères de tonalités, ou l'impossibilité de s'y fixer plonge l'auditeur dans un monde insaisissable, proche du domaine du rêve et de l'imaginaire.

Le symbolisme qui cherche à masquer la réalité, s'identifie fort bien à cette musique.

Cette conception donne priorité à l'alliance des sonorités sur la syntaxe, progression qui atténue toute notion de tension et nous éloigne de l'élan passionnel de certaines productions antérieures de l'auteur. Cette déstabilisation directionnelle se trouve renforcée par la large exploitation spatiale de piano, qui par sa succession d'enchaînements d'accords parallèles, a tendance à ébranler le principe traditionnel de la conduite des voix. Cet accompagnement favorise la sonorité, autrement dit la couleur à la ligne. Cet effet de résonance donne place à une plus grande incertitude vectorielle, qui préfigure les péripéties musicales d'un Debussy si l'on songe aux premières mesures du dixième prélude pour piano, - *La cathédrale engloutie* -, de ce dernier :

X...



**Exemple 153 :** Debussy, Claude, *Prélude* n°10, 1<sup>er</sup> livre, "La cathédrale engloutie", mes. 1-3.

Sans pour autant parler d'une vision anticipatoire du devenir de la musique française dans les deux ou trois décennies suivantes, on peut évoquer de la part de Chausson, une nécessité intérieure de l'ouvrir à une nouvelle sensibilité esthétique.

Une interprétation linéaire de la morphologie de l'opus 39, pour violoncelle ou alto, doit également tenir compte d'une double écriture, qui insuffle à cette œuvre une progression et une vitalité flottante, à partir de mentions verbales fréquemment rencontrées : "*Plus animé...Cédez peu à peu...Serrez le Mouvement...Plus lent qu'au début...*", qui nous laissent présager à l'instar de l'illustration précédente, les conceptions temporelles d'une musique à venir. Elle témoigne de ce fait d'une flexibilité et/ou mobilité du langage, qui confronte l'auditeur à certaine imprévisibilité du dénouement, et donne lieu également à une latitude interprétative plus grande. Le début de la coda paraît significatif :

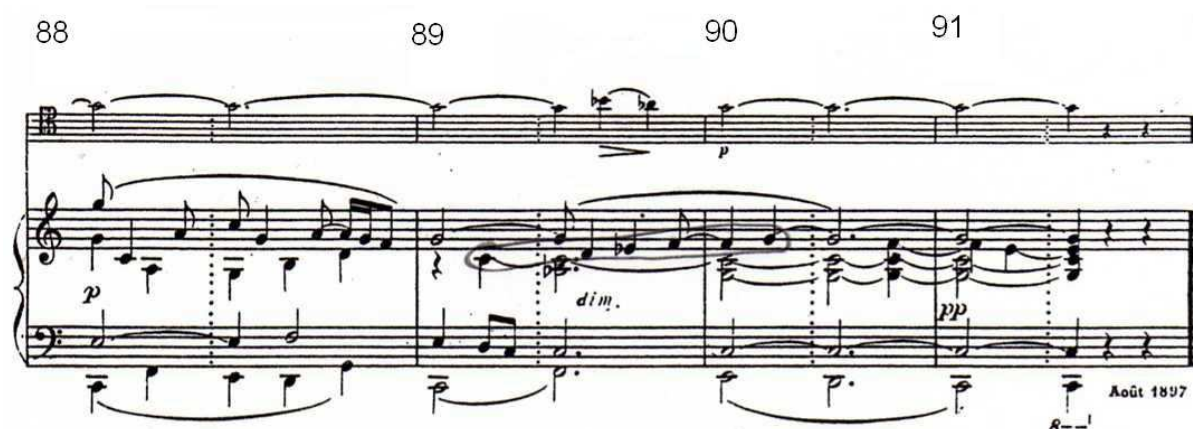


**Exemple 154 :** Chausson, Ernest, *Pièce pour vlc et piano op.39*, mes. 79-81.

L'atmosphère de cette coda est d'une qualité poétique toute particulière. Elle se réalise dans l'extrême discrétion et effacement progressif des sonorités, à l'opposée de tant de péroraïsons fracassantes en faveur chez de nombreux romantiques. L'expression prend ses distances avec un certain lyrisme, et explore ainsi de nouveaux horizons. Elle fait état d'une prédilection pour la confidence à mi-voix. Cette musique tend naturellement vers un monde en demi teinte et favorise ainsi un univers sublimé ou idéalisé propre aux conceptions symbolistes.



Ces caractéristiques trouveront leur plein épanouissement dans les ultimes mesures de cet épilogue



**Exemple 155 :** Chausson, Ernest, *Pièce pour vlc et piano* op.39, mes. 88-91.

Ces dernières mesures semblent confrontées aux limites de leurs conditions d'existence, limites au-delà desquelles l'œuvre ne peut plus être écrite. Les nombreuses notes pédales projettent les lignes mélodiques dans un monde étale, qui brouille la notion de pulsation. Le temps apparaît dilaté, et nous place dans un état d'apesanteur. Cette situation nous convie à un sentiment de flou, et d'impalpable, renforcé par une dilution de la cadence dans la progression temporelle. A la mesure 89, émerge au milieu des notes tenues de la texture pianistique, une ligne mélodique, qui rend compte des derniers soubresauts d'une inspiration créatrice. Son profil mélodique ascendant peut l'apparenter à une réminiscence de la clause du thème A2. Celui-ci, vidé de toute énergie, n'est plus que l'ombre de lui-même, et semble sortir d'un songe. Enchâssé dans la structure, il paraît perdu dans les lointains. Tout, dans cette ambiance feutrée, concourt à une ouverture vers une atmosphère ineffable qui laisse place à l'imagination. Cette musique suggestive rentre en partie dans la sphère esthétique du symbolisme. Elle inscrit le langage de Chausson dans une évolution, empreinte d'une sensibilité en pleine mutation.

## **II.6 *Quatuor à cordes "inachevé" en do mineur op.35.***

Le *Quatuor à cordes* en *ut* mineur – dernière œuvre du compositeur, restée inachevée à sa mort – est l'aboutissement de sa pensée créatrice. La réussite de cet ouvrage est directement liée aux différentes démarches esthétiques entreprises dans les œuvres antérieures. La tendance de l'écriture est orientée à présent vers des lignes pures et souples qui circulent entre elles de manière équilibrée, dans une continuité remarquable. L'écoulement du discours se fait sans heurts significatifs, et estompe ainsi les contrastes. Sans véritablement s'affirmer, cette musique devient plus suggestive et marque à sa façon un jalon nouveau vers la conquête d'un art épuré. Elle est par conséquent le résultat d'une assimilation plus aigüe du mouvement symboliste.

Quels sont les critères musicaux qu'emploie Chausson pour traduire l'une des principales expressions artistiques de son temps?

Si l'on observe le commencement de ce quatuor, il est possible de définir certaines caractéristiques du langage de l'époque.



The image shows a page of a musical score for a string quartet. The instruments are Violin I, Violin II, Alto, and Cello/Double Bass. The tempo is marked 'Grave'. The score is divided into measures 1 through 11. Measures 1-4 are for Violin I, Violin II, Alto, and Cello/Double Bass. Measures 5-8 are for Violin I, Violin II, Alto, and Cello/Double Bass. Measures 9-11 are for Violin I, Violin II, Alto, and Cello/Double Bass. The score includes dynamic markings like *mf*, *p*, *f*, and *p*. There are also some handwritten annotations like 'Ba Ba' and 'AII'.

**Exemple 156 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op. 35, 1<sup>er</sup> Mvt, mes.1-11.

La lenteur de la pulsation, la gravité du ton, l'utilisation des différents paramètres musicaux, nous inscrivent dans un esprit de recueillement, un univers musical tourné vers l'interiorité, voire chez Chausson un certain vague à l'âme. Du point de vue de l'écriture, la mélodie est construite dans une perspective de continuité, dans des phrases infinies. La partie de

violoncelle, par la profondeur du registre, sa longue énonciation sur un large ambitus, nous place dans une esthétique particulière. Sa construction, nous éloigne des modalités traditionnelles d'enchaînements, représentées par l'antécédent conséquent, ou la répétition de mêmes motifs. Cette continuité auditive brouille ainsi les repères auditifs d'une oreille traditionnelle.

De plus cet exemple issu du début du mouvement initial se caractérise par la mise en place d'une progression harmonique équivoque et l'ambiguïté de certains accords résultant de la conduite des voix. Les enchaînements relèvent davantage de la technique contrapuntique qui privilégie des effets de couleurs par la rencontre inattendue de certaines notes au détriment de la logique fonctionnelle. Par ces déformations, l'évolution du discours paraît quelque peu imprévisible et peut par l'analyse laisser place à diverses solutions.

Quelles sont les propositions de Chausson dans cette introduction?

Il s'avère qu'à la lecture les intentions de l'auteur ne sont pas toujours explicites. Mais il est globalement possible d'interpréter en filigrane un schéma harmonique traditionnel sur lequel s'appuie cette séquence. Le thème du violoncelle en *do* mineur propose le plan suivant: I- IV – V - bII-V-I.

La phrase part du registre grave du violoncelle et s'élève graduellement en trois périodes successives avant de redescendre quelque peu en marquant une hésitation de caractère expressif, mesures 7 et 8. Elle s'adapte ainsi à la structure harmonique évoquée précédemment. Cependant celle-ci n'apparaît pas facilement décelable au premier abord, car Chausson la dissimule.

Quelle démarche emploie-t-il?

Les deux premières mesures basées a priori sur un premier degré de *do* mineur avec une sixte ajoutée présentent certaines ambiguïtés. En effet on peut se demander si la seconde mesure ne serait pas plutôt un accord de dominante avec la note *do* appoggiature. Cette solution est

envisageable, mais la fonction est diffuse, d'autant plus que l'absence de résolution des notes de l'accord porte à confusion. L'éclatement des parties d'accompagnement ne fait que renforcer cette impression. Celles-ci participent à la proposition thématique du violoncelle par simple ponctuation dans un esprit de coopération et de renforcement au détriment d'un véritable rôle d'accompagnateur. Leurs interventions sur les temps faibles de la mesure affaiblissent la clarté de la métrique. Ces divers paramètres musicaux contribuent à diluer les références classiques qui ne sont plus apparentes, mais restent cependant sous tendues. Ce manque de lisibilité instantané est en phase avec les conceptions symbolistes de cette fin de siècle. Les mesures 3 et 4 présentent également certaines particularités. La quatrième mesure est-elle une prolongation harmonique de l'accord de sixte napolitaine de la troisième mesure où un accord de passage construit sur une harmonie de 9<sup>ième</sup> de dominante mineure? Le choix est délicat, car si l'on prend la première solution et que l'on compare les mesures 4 et 5 qui sont construites sur le même modèle harmonique et mélodique, on s'aperçoit qu'elles ont une fonction tonale différente. En effet les notes *sol* et *sib* seraient une forme de broderie et la mesure 4 perdrait ainsi son rôle de dominante tout en gardant la couleur, alors que dans la mesure 5 il faut considérer le *do* comme appoggiature pour garder la fonction.

De plus Chausson évite délibérément les affirmations trop claires, par l'ajout de notes altérées. L'emploi du *sol* bémolisé mesure 7, rend la résolution attendue de l'accord de tonique ambiguë et contrariée. Les mesures 7 et 8 proposent une oscillation de deux accords qui s'apparentent à une double broderie autour de l'axe de tonique. Ils annoncent progressivement l'accord de quarte et sixte mesure 9 qui affirme peu le premier degré. Les enchaînements se font par mouvements conjoints et glissements d'accords qui rendent difficile l'identification harmonique. Ils se font par notes communes et par demi-tons inférieurs ou supérieurs.

Finalement, malgré sa base harmonique classique, cette phrase sonne de manière particulière par l'élargissement et déformations des procédés musicaux utilisés. Chausson brouille



volontairement les pistes par le manque de ponctuations, des cadences évitées, l'absence de résolution des notes, un discours continu, des notes altérées, une évolution par mouvements conjoints....

Cet extrait synthétise plusieurs techniques courantes à l'époque et inscrit de fait pleinement Chausson dans l'expression artistique de son temps.

D'autres séquences font état d'un art abouti du compositeur, comme en témoigne ces mesures:

The image displays a handwritten musical score for Ernest Chausson's 'Quatuor inachevé op. 35, 1er Mvt, mes. 21-33'. The score is written on four staves (treble and bass clefs) and includes dynamic markings such as 'mf', 'dim.', and 'p'. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various accidentals. The score is divided into three systems, with measures 21, 25, and 30 marked at the beginning of each system.

**Exemple 157 :** Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op. 35, 1<sup>er</sup> Mvt, mes. 21-33.

La singularité de ce passage réside dans une impression de temps suspendu, qui privilégie une forme de statisme du discours. C'est essentiellement l'utilisation de la note pédale sur 11 mesures qui traduit cette impression. La prolongation de cette dominante révèle d'autres choix d'écriture du compositeur, et apporte des solutions nouvelles à son langage. Spatialement située à la basse, celle-ci vaut autant pour sa hauteur que pour sa fonction tonale. Elle lui permet par la conception harmonique large qu'elle présente, de pousser plus loin ses expérimentations tonales. Il a également une perception anticipatoire du devenir de la musique française si l'on pense à la musique de Debussy ou Ravel. Le prélude pour piano de Debussy intitulé *Voiles* est significatif à cet égard, puisqu'il est géré par une pédale de *sib* pendant la quasi-totalité de l'œuvre.

Pour Chausson, cette note pôle longuement localisée, émise en permanence l'oblige à développer une harmonie de notes prises pour ce qu'elles sont plus que pour ce qu'elles représentent fonctionnellement pour éviter toute monotonie. Le degré harmonique de dominante est en effet souvent modifié. Le début de cette note pédale présente une couleur singulière, évoquée par la tierce bémolisée, mesure 23.

Cette section obéit globalement à un point d'ancrage tonal, mais l'ajout de notes altérées fait de ces mesures un univers de sonorités pures qui n'induisent plus de parcours prédéterminés. La syntaxe n'est pas foncièrement mise à mal, mais c'est ici une recherche d'expressivité qui domine au détriment de la fonctionnalité. La continuité de l'écriture estompe également les points de repères, l'écriture est assez conjointe et privilégie le chromatisme (chromatisme ascendant dans les parties internes d'alto et second violon mesures 26 et 27) et les petits intervalles. Cette absence de rupture rend l'audition de cette musique parfois insaisissable. Le manque de lisibilité de ce langage, projette l'auditeur dans un monde énigmatique qui lui appartiendra de se réapproprier selon sa propre sensibilité.



Chausson laisse place ainsi à l'imaginaire, élément fondamental de la doctrine symboliste.

Observons le début du deuxième mouvement.

II

Très calme

1<sup>er</sup> VIOLON

2<sup>d</sup> VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

6<sup>te</sup>

5<sup>te</sup>

3<sup>ce</sup>

I V I V

Exemple 158 : Chausson, Ernest, *Quatuor inachevé* op. 35, 2<sup>ème</sup> Mvt, mes. 1-8.

Le mouvement central de ce *Quatuor* développe une intensité émotionnelle à la fois méditative et lyrique. L'évolution des premières mesures par la périodicité des événements donne un sentiment d'immobilité et de lenteur. Cette séquence mélange symétrie et asymétrie qui diluent au premier abord les points de repères. Construit sur une carrure régulière de deux mesures et un balancement harmonique traditionnel de 1<sup>er</sup> et 5<sup>ème</sup> degré, cet extrait pourrait très vite donner une sensation de monotonie, mais les subtiles transformations que Chausson fait subir à son langage rendent cette musique constamment renouvelée. La partie de violoncelle évolue sur une trajectoire à la fois stable et imprévisible. Un point de départ et d'arrivée délimite son parcours, sa morphologie pourrait l'identifier à une basse obstinée ou oscillation obstinée, mais les déformations successives de cette basse ne lui en assurent pas tout au moins à l'audition, la fonction. L'irrégularité et le manque d'appuis rythmiques, atténuent la stabilité du discours. Quelle attribution réelle Chausson a-t-il voulu accorder à ce violoncelle?

Quelques soient les prospections que l'on peut établir, les références restent ici lointaines et ambiguës. Rien cependant ne paraît innocent dans ce parcours qui nécessite un décryptage, pour découvrir certains signifiants. Si l'on observe l'évocation successive du thème A, au violon 1, violon 2 et alto, on s'aperçoit qu'il évolue respectivement sur un ambitus de sixte, quinte, et tierce. Ces trois intervalles constituent la structure de base du motif cyclique présenté dans le mouvement liminaire. Ce n'est plus une relation motivique qui crée l'unité, mais au contraire des liens intervalliques qui rendent la technique compositionnelle plus allusive. Chausson brouille volontairement les pistes par des indices peu lisibles. Ces dilutions ou déformations ne font pas cependant oublier l'architecture, mais de nouvelles priorités interviennent. Elles témoignent de la volonté du compositeur de masquer la difficulté synonyme d'un certain réalisme. Cette façon d'estomper les événements laisse une place nouvelle à l'imagination. C'est en tout cas une ouverture sur une autre réalité musicale.

Il peut cependant paraître réducteur d'assimiler la musique de Chausson à certaines affinités caractéristiques du symbolisme, d'autant plus que sa curiosité intellectuelle et artistique a pu élargir ses centres d'intérêt.

Sa musique à tendance parfois allusive a pu être également imprégnée du courant impressionniste. Il est en effet toujours possible d'en percevoir quelques traits dans son œuvre. Le compositeur a pu adopter certains concepts de ce mouvement sans pour autant y adhérer totalement. Si l'on tente de définir cette nouvelle tendance artistique, il se révèle que celle-ci tout au moins à ses débuts, fut sujette à de nombreuses controverses sur la réelle valeur de ses découvertes.

Si l'on considère que la réalité impressionniste consiste dans la représentation de ce que voit ou ressent l'artiste de manière plus ou moins empirique et non de ce qu'il sait, il est possible d'émettre certaines réserves sur l'adéquation de Chausson à ce courant. Cette conception quelque peu naïve de transmettre l'impression pure sans l'intervention de l'intelligence semble difficilement assimilable aux exigences du compositeur. Cette spontanéité peut être un peu trop immédiate, bousculant d'une certaine manière la construction discursive, peut ne pas être adaptable complètement à l'œuvre de Chausson. Sa musique implique une démarche spéculative qui installe et projette de solides perspectives. Certaines déformations formelles peuvent intervenir, avec des règles plus souples, évitant ainsi tout enfermement dans un carcan prédéterminé, mais il s'écarte malgré tout assez peu des principes normatifs de l'œuvre musicale de certains romantiques contrairement à la doctrine impressionniste.

## **Conclusion**

Le mouvement symboliste a permis aux artistes, peintres, poètes, et musiciens, de prendre conscience qu'ils vivaient la fin d'une époque. Ils recherchent ainsi les germes d'une ère nouvelle. Cependant la diversité et la multiplicité esthétique de ce mouvement contraint



Chausson à n'en adopter que quelques critères. Ce chapitre a donc eu pour objectifs d'intégrer quelques préoccupations esthétiques de ce mouvement à une technique musicale singulière. La sensibilité de Chausson a pu se nourrir de certaines inspirations symboliques pour régénérer son langage, sans pour autant y souscrire totalement. D'autant plus que si l'on se réfère à certains jugements de l'époque sur la question, il s'avère difficile de trouver une entière adéquation de l'artiste à cette mouvance, surtout lorsque Jules Lemaître déclare :

Les symbolistes.....ça n'existe pas....Ils ne savent pas eux-mêmes ce qu'ils sont et ce qu'ils veulent ; c'est quelque chose qui est là sous terre, qui remue qui grouille mais qui n'affleure pas comprenez vous ?  
Quand à grand peine, ils ont produit quelque chose, ils veulent bâtir, autour, des formules et des théories, mais comme ils n'ont pas le genre d'esprit qu'il faut pour cela, ils n'y arrivent pas<sup>142</sup>.

Ce propos met clairement en place que l'intérêt de Chausson pour ce mouvement tient plus d'une tendance artistique de l'époque, que le bien fondé de son contenu. L'ambiguïté et/ou ambivalence du mouvement symboliste rend par la même occasion une difficulté à identifier des préceptes musicaux rationnels. Le symbolisme musical ne se définit pas selon des critères absolus. Il s'organise au contraire autour de concepts plus ou moins abstraits, qui par la diversité que cela induit, ne permet pas de le rendre réductible à tel ou tel dogme. Cependant dans la démarche personnelle de Chausson, on a pu relever certaines constantes musicales qui se rapprochent de l'esprit symboliste. Comme on a pu l'évoquer précédemment, c'est la volonté de suggérer plutôt que de décrire qui apparaît être le point de convergence entre ses aspirations artistiques et l'idéal symboliste. La référence à la nature n'est plus immédiate, mais altérée par l'inéluctable suggestion. Cet art de suggestion se traduit en musique de manière générale par un effacement volontaire des points de repères traditionnels. La mélodie, l'organisation rythmique et la progression harmonique n'apparaissent plus évoluer dans une

---

<sup>142</sup> Lemaître, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, de Jules Huret, Paris : Charpentier 1891 p.12, rééditée dans Vanves : Thot, 1984, p.39.

logique clairement définie, mais semblent se diriger au contraire vers une forme d'incertitude temporelle et spatiale.

Son état d'esprit le pousse à explorer de nouvelles solutions dans l'élaboration de son langage. Cette nécessité intérieure de régénérer la création musicale, en s'écartant de principes admis à l'avance permet à Chausson d'engendrer une œuvre singulière. Il semble rechercher à travers certaines idées du symbolisme, l'expression de la pensée la plus intime. Gabriel Marcel évoque à ce sujet :

Cette qualité irréductible de sa musique nous semble être *l'intimité* et il faut donner ici à ce mot toute sa valeur [...] la musique de Chausson ne s'adresse pas à moi, elle ne s'adresse pas à vous, serait-on tenté de dire, elle s'adresse à *nous deux*, à ce qui nous lie, à ce fond commun de souvenirs et d'émotions qui nous rapproche et où notre commerce spirituel s'alimente<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> Marcel, Gabriel, "Quelques opinions sur Ernest Chausson", *La Revue Musicale*, op.cit., p.210.

## CONCLUSION

La chronique musicale a pour habitude de faire apparaître Chausson comme un trait d'union non négligeable entre Franck et Debussy. Cette assertion peut paraître discutable, mais elle a cependant le mérite de positionner Chausson comme une personnalité marquante dans le paysage musical français. De Massenet qui fut son premier maître, à Debussy qui fut un temps son ami, en passant par Franck sur qui il prit modèle et dont il devint le disciple, la trajectoire musicale de la carrière de Chausson s'inscrit très vite dans le grand courant du renouvellement de la musique française.

Certains écrits de l'époque sont à ce sujet significatifs :

M. Chausson, lui n'est pas Prix de Rome, ce qui ne l'empêche pas d'écrire de fort belles choses ; c'est un des esprits les plus fins et les plus chercheurs de la jeune Ecole ; il fait plus que chercher, il trouve. Il trouve des sonorités très personnelles, des harmonies neuves, des tours mélodiques et des dessins d'orchestre très curieux. Nul plus que lui n'a horreur du sentier battu et de la banalité<sup>144</sup>.

Cette citation, met clairement en place le fait que Chausson, par le contenu, par la qualité et la profondeur de son message musical, par la sensibilité qu'il déploie dans son œuvre, se révèle profondément original. Cependant son langage n'a pas en son temps toujours été bien accueilli et la réception de sa musique a suscité parfois quelques polémiques au sein de ses contemporains. Julien Torchet, par exemple, écrit au lendemain de la création du *Poème* pour violon et orchestre :

---

<sup>144</sup> Ropartz, Joseph Guy, *Angers Musical*, février 1888 cité dans Gallois, Jean, "Pour et contre Chausson", *Ernest Chausson*, Paris : Editions Seghers, 1967, p.176.

Non, en dépit des pâmoisons des jeunes et vieux esthètes, je persiste à penser que c'est de la musique comme il n'en faut pas écrire, de la musique inutile, nuisible même, parce que, malgré le talent et l'effort du compositeur, elle ne renferme aucune idée et qu'elle distille le plus prodigieux ennui [...] Si M. Nikisch désirait donner satisfaction à la jeunesse musicale – je parle de la partie saine de la jeune école – ce n'est pas M. Chausson – auteur difficile, le Mallarmé de la musique – qu'il devait choisir comme représentant<sup>145</sup>.

On peut s'interroger sur la validité d'une telle critique, dont la portée semble restée au stade du simple commentaire subjectif sur l'œuvre entendue. Son jugement sur cette musique repose plus directement sur des sentiments personnels que véritablement sur des critères précis appliqués à la matière musicale. Il résulte plus d'une impression fugitive, d'une simple audition, que d'une analyse objective de la partition et traduit de ce fait une certaine incompréhension. En tout cas, cette opinion contradictoire à celle de Joseph Guy Ropartz, permet d'établir que la musique de Chausson, par les réactions qu'elle provoque, a pu participer à la rénovation de la musique française de son temps.

La trajectoire du compositeur avant de trouver sa véritable identité, a pu s'appuyer sur certaines influences dont l'auteur en est parfaitement conscient, lorsqu'il écrit :

Je vois clairement, en m'observant, tout ce que je tiens des autres, et je conclus qu'il n'y a pas une parcelle, dans tout ce que je puis faire, qui soit tout à fait moi, et rien qu'à moi. De là à se demander s'il ne vaudrait pas mieux ne rien faire il n'y a qu'un pas. Mais c'est justement là que mon manque de logique apparaît [...] Comment se fait-il donc que je ne puisse m'empêcher d'écrire ? Je l'ai essayé ; je ne puis pas [...] Mais une fois l'entrain passé, je rage de voir combien ce que je fais est si loin de ce que je voudrais faire, de ce qu'il me semble que j'entends dans ma tête. Et le lendemain je retravaille tout de même. Ajoutez à cela ce spectre rouge de Wagner qui ne me lâche pas. J'en arrive à le détester. Alors je le fouille, je tâche de lui découvrir des vices cachés, je lui en trouve ! [...] Et après tout, est-il vraiment une chose que nous pensions absolument libres de toutes influences<sup>146</sup> ?

Cette citation traduit peut être un caractère indécis, mais également une certaine détermination dans les objectifs personnels et artistiques de son auteur. Cette dualité intérieure a en effet permis à Chausson de se forger une véritable personnalité musicale en phase avec les

---

<sup>145</sup> *Idem*, p.179.

<sup>146</sup> Lettre n° 45 de août 1884 à Paul Poujaud in Chausson, Ernest, *op.cit.*, p.172.

préoccupations esthétiques de son époque. Il ne nie pas les différentes influences dont il a pu bénéficier, mais au contraire se les approprient, dans la perspective de trouver sa véritable voie. Tous les créateurs, aussi révolutionnaires soient-ils, se réapproprient d'une certaine manière la tradition. Ils en ont de toute façon conscience, fût-ce pour s'en démarquer. Comme évoqué précédemment, Wagner, Massenet, Franck, ont pu être les figures les plus marquantes dans l'évolution de Chausson. Gabriel Marcel déclare à ce sujet :

Nous voudrions chercher à définir ce qui confère aux plus belles œuvres de Chausson cette valeur intime et poignante ; l'entreprise est d'autant moins aisée qu'on ne démêle pas bien de prime abord ce qui dans cette musique est vraiment original : dans la symphonie les influences wagnériennes sont sensibles, dans les œuvres de musique de chambre on reconnaît sans peine que le « père » Franck n'est pas loin ; et pourtant l'inspiration de Chausson est d'une qualité originale et même très nettement reconnaissable, et cette qualité n'a fait que s'affirmer davantage au fur et à mesure que Chausson mûrissait<sup>147</sup>.

Chausson a pu s'imprégner de certaines inspirations musicales de ces compositeurs, mais il n'a pas cherché à composer comme eux. Il a pris en compte l'existence de leur musique comme un élément de son patrimoine de musicien à partir duquel il devait tracer son propre chemin. A ce sujet il déclare :

Se trouver, se dégainer, se débarrasser d'un tas d'opinions qu'on a adoptées quelquefois sans trop savoir pourquoi, (parce qu'elles vous ont séduit un jour ou parce qu'elles vous ont été présentées par des gens que l'on aime ou qu'on admire) et qui pourtant ne correspondaient pas absolument à votre nature intime, tout est là ; et ce tout est bien terriblement difficile<sup>148</sup>.

C'est dans cette citation, l'extrême lucidité du compositeur qui apparaît. Il reconnaît les nécessaire influences dont il a pu se nourrir sans pour autant s'y soustraire. Il se dégage par conséquent chez lui, une volonté de se révéler comme une véritable entité artistique.

Il se situe délibérément dans la mouvance d'une tradition assumée, mais ses aspirations les plus profondes lui tendent un pont vers la modernité. Chausson puise profondément dans ses

---

<sup>147</sup> Marcel, Gabriel, "Quelques opinions sur Ernest Chausson", *La Revue Musicale*, op.cit., p.209.

<sup>148</sup> Chausson, Ernest, "Correspondance inédite de Claude Debussy et Ernest Chausson", *La Revue Musicale*, op.cit., p. 119.

racines, tout en dessinant à un moment donné, la musique à venir. Il se situe véritablement à une croisée des chemins.

A la fois solidement ancré dans la tradition romantique, et dans le désir de participer aux courants esthétiques de son temps, son instinct créatif et sa curiosité intellectuelle, l'ont amené à insuffler à la musique française l'oxygène dont elle avait besoin pour se confronter au wagnérisme envahissant. Son esprit d'indépendance lui a permis de se construire malgré tout une dimension artistique, qui s'impose comme un style original, et fait entrer son art dans l'un des grands moments de la sensibilité française. Pierre de Bréville exprime à son sujet :

Il commençait seulement, dit-on à être personnel....Il serait facile de démontrer que cette personnalité n'est pas si récente, et qu'elle s'affirmait dès ses premières mélodies, alors qu'il était encore en classe, vers 1880. *Nanny, Hébé* sont de cette époque. Avec des termes techniques, on pourrait expliquer qu'Ernest Chausson a toujours possédé une forme mélodique qui lui est propre, où prédominent les intervalles de tierce ; que toujours il affectionna les chutes de phrase sur les accords mineurs, et que son harmonie repose sur un emploi très fréquent et très judicieux d'accords de septième. Mais, faisant abstraction des procédés pour songer à l'impression elle-même, avant tout on constatera que son œuvre entier exhale une sensibilité rêveuse qui appartient à lui seul<sup>149</sup>.

Sa pâte sonore, sa dynamique et son lyrisme nostalgique, le distinguent immédiatement de tout autre, dès les premières notes. Il instaure une véritable marque de fabrique.

Qu'en est-il pour la musique de chambre ?

Le compositeur nous laisse un corpus d'œuvres relativement restreint, mais les exigences tant dans la recherche de l'unité que dans l'intégration du matériau le rendent parfois difficile d'accès. Il faut apprendre à se frayer un chemin au milieu de ces textures diversifiées et généreuses. Cela peut expliquer le manque d'intérêt ou les lacunes musicologiques concernant cette musique. C'est donc cet aspect jusqu'à présent quelque peu délaissé, qui nous a conduit à entreprendre une étude plus approfondie sur le sujet.

---

<sup>149</sup> Bréville, pierre de, "Quelques opinions sur Ernest Chausson", *La Revue Musicale*, op.cit., p.209.

Ce genre est pour le compositeur le moyen expressif peut être le plus en phase avec ses propres dispositions, ce que semble attester Charles du Bos lorsqu'il déclare à son sujet :

Musique de chambre....Le terme doit être pris ici dans ses deux acceptations : technique et locale, car dans cette musique, c'est l'être même qu'il exprime [...] Chausson appartient à la race de ces artistes dont la grandeur n'est jamais mieux sensible que dans des dimensions modérées, qui ne sont jamais plus larges ni plus suggestives que dans les limites d'un cadre qu'elles n'éprouvent nul besoin de faire éclater, contre les parois desquelles en aucun point leur génie ne presse<sup>150</sup>.

Celle-ci n'a cessé au cours de son existence de s'imposer au compositeur, comme étant à la fois un défi et une puissante stimulation. Elle constitue une occasion privilégiée d'exploration compositionnelle, et d'élaboration d'une pensée musicale pure. Elle correspond à un lieu d'émergence d'un langage singulier, qui laisse percevoir à travers sa complexité les objectifs artistiques et l'intuition spécifique de Chausson, associés à l'esprit d'une époque.

Les effectifs ou groupes instrumentaux, représentent un panorama varié et hétérogène et s'inscrivent dans une démarche créatrice spéculative. Si le compositeur procède par phases d'apprentissages ou de prospections, il semble les faire vivre simultanément avec des périodes de consolidation et d'approfondissement de ses expériences antérieures. Il est l'indice d'une personnalité qui ne cherche pas dans l'élaboration de son langage personnel, la fracture, mais la conciliation et le réaménagement constant. Il est de ce fait à la fois réformateur et conservateur et s'inscrit dans la continuité non dans la rupture. Chaque œuvre se génère par accumulations et avancées successives, ce qu'atteste Vincent d'Indy lorsqu'il écrit dans la *Tribune de Saint-Gervais*, quelques mois après la mort de son ami en septembre 1899 :

Une flagrante transformation s'opérait en lui depuis quelques années, et chaque œuvre un pas en avant sur la précédente<sup>151</sup>.

---

<sup>150</sup> Du Bos, Charles, "Chausson et la consolation par le coeur", *La Revue Musicale*, op.cit., p.103.

<sup>151</sup> Boucher, Maurice, "Le langage et l'esprit", *La Revue Musicale*, op.cit., p.182.

Cette citation témoigne d'une inventivité, d'une volonté de renouvellement expressif ou formel et permet de comprendre la manière dont Chausson a abordé le genre, d'analyser sa conception esthétique, et de suivre son itinéraire artistique. L'évolution du genre semble être en phase avec ses aspirations profondes. Car, au travers de son langage, la progression de son style nous révèle la réalisation d'une authentique personnalité de compositeur.

De ce fait, l'intérêt de cette étude est jalonné d'analyses qui sont certes le fruit d'une réflexion sur l'architecture des œuvres, la problématique parfois de la forme, le langage, les processus compositionnels employés, le matériau....mais qui cherchent avant tout à éclairer l'identité musicale d'un grand artiste.

Elles sont également, ces analyses, le moyen d'élucider au plus près le contenu du corpus et de replacer les dispositions d'écriture dans le cadre d'un environnement temporel et culturel. Cette fin de siècle, se singularise par une nécessité de régénérer la tradition musicale avec notamment l'essoufflement du système tonal qui induit des prospections nouvelles dans lesquelles différents facteurs interféreront. Une recherche d'accords nouveaux, la radicalisation du chromatisme, une volonté d'explorer la dimension essentiellement sonore de la musique, une conception de la forme émancipée de tout cadre normatif, constituent les principales tendances de l'époque. La profusion et/ou l'effervescence des idées et courants esthétiques, peuvent rendre certaines situations complexes qui conduisent à diverses interprétations analytiques possibles. Cependant du même coup, la divergence des propositions met en lumière les richesses expressives de cette période, qui se trouve visiblement à une croisée des chemins et dont le vecteur esthétique nous projette progressivement vers la modernité.

La personnalité de Chausson a contribué pour une large part à assurer une nouvelle autonomie à l'art musical français à un moment où celui-ci risquait de se voir engloutir sous les flots du wagnérisme. Il s'est forgé au cours du temps un vocabulaire très personnel. Ni retardataire, ni



précurseur, il a su se donner une syntaxe dont la particularité synthétise à la fois une référence à des modèles admirés et la volonté de les transgresser ; moyen de se frayer un chemin bien à lui. Ces observations rejoignent quelques opinions émises par Joseph Baruzi à propos de la *Sicilienne* et du *Concert en ré majeur* :

A Wagner, à Franck, à Schumann, Chausson n'emprunte nuls procédés : uniquement un conseil d'audace, une plus libre possibilité de s'aventurer vers l'élément, que celui-ci soit de nature psychique et de nature cosmologique<sup>152</sup>.

C'est ici à travers la musique de chambre que repose cette étude, dont la physionomie musicale a pu trouver des affinités, comme nous l'avons déjà vu précédemment, avec la propre personnalité de l'auteur, mais également avec ses diverses prospections, ce que semble évoquer à nouveau Joseph Baruzi :

Quand l'inspiration de Chausson se veut confronter avec les paroles d'un poème, elle s'amenuise et se disperse. Il lui faut un prétexte que rien ne vienne limiter, et avec la *Chanson perpétuelle*, parce qu'intervient le quatuor à cordes, voici déjà la délivrance, l'espace océanique de nouveau entrevu<sup>153</sup>.

L'objectif de ce travail a eu pour but de proposer une éventuelle grille de lecture pour la trajectoire de Chausson dans le monde artistique en pleine mutation qui fut le sien.

Ses diverses expériences lui permettent de proposer des solutions susceptibles d'ouvrir et de développer des perspectives d'avenir pour la création musicale.

Mais d'autre part, la force d'une œuvre et son originalité tiennent peut être plus, comme on a voulu le démontrer dans cette étude, à la qualité particulière de son élaboration, aux orientations esthétiques spécifiques du compositeur et à sa personnalité propre, que véritablement à son appartenance à telle ou telle école, ou à son souci affiché de modernité. La réussite et/ou la validité d'une œuvre dépend en partie de la transmission des intentions profondes du compositeur, et du fait qu'elle soit authentiquement le reflet de son identité. Le contenu est susceptible d'atteindre tout sujet dans son intimité la plus secrète et la plus fragile,

---

<sup>152</sup> Baruzi, Joseph, "Quelques opinions sur Ernest Chausson", *La Revue Musicale*, op.cit.p.214.

<sup>153</sup> *Idem*, p.214.

pour lui dire quelque chose qu'aucun autre compositeur ne pourra dire. Chausson appartient à cette lignée de créateur. De plus la pensée, l'œuvre, et la vie d'Ernest Chausson se superposent dans une admirable unité, ce que semble attester Paul Dukas, lorsqu'il écrit à son sujet :

L'élément naturel de l'inspiration de l'auteur du *Roi Arthur* est un lyrisme simple, ému, pénétrant, de grâce calme et grave. Il semble le reflet immédiat de sa personnalité d'homme et de poète, l'expression directe de sa sensibilité de musicien. Il apparaît aussi comme le langage spontané des sentiments de douceur et de quiétude qui devait naître de sa vie uniformément paisible<sup>154</sup>.

Une destinée trop brève, ne lui a peut être pas permis de compléter et de parfaire son œuvre de compositeur, mais le message musical qu'il nous a transmis n'en demeure pas moins essentiel : il est à l'image de l'homme.

---

<sup>154</sup> Dukas, Paul, "Ernest Chausson", *Les écrits de Paul Dukas sur la musique, op.cit.*, p. 596.

## Table des exemples musicaux

Exemple 1 : Chausson, Ernest, <i>Andante et Allegro</i> pour clarinette et piano, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.16-23.....	34
Exemple 2 : Chausson, Ernest, <i>Andante et Allegro</i> pour clarinette et piano, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.32-35.....	35
Exemple 3 : Chausson, Ernest, <i>Andante et Allegro</i> pour clarinette et piano, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.36-44.....	36
Exemple 4 : Chausson, Ernest, <i>Andante et Allegro</i> pour clarinette et piano, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.98-106.....	37
Exemple 5 : Chausson, Ernest, <i>Andante et Allegro</i> pour clarinette et piano, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.164-169.....	38
Exemple 6 : Chausson, Ernest, <i>Andante et Allegro</i> pour clarinette et piano, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-5.....	40
Exemple 7 : Chausson, Ernest, <i>Andante et Allegro</i> pour clarinette et piano, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.37-42.....	41
Exemple 8 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.4-7.....	45
Exemple 9 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.7-14.....	46
Exemple 10 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.32-41.....	47
Exemple 11 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.56-60.....	48
Exemple 12 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.30-20.....	50
Exemple 13 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.120-123.....	50
Exemple 14 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-18.....	53
Exemple 15 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.39-57.....	54
Exemple 16 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.94-111.....	55
Exemple 17 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.157-174.....	56
Exemple 18 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-6.....	60
Exemple 19 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.7-9.....	60
Exemple 20 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-7.....	63
Exemple 21 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.56-60.....	64
Exemple 22 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.33-44.....	65
Exemple 23 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.1-14.....	68
Exemple 24 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.35-42.....	69
Exemple 25 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.140-148.....	71
Exemple 26 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-16.....	77
Exemple 27 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-4.....	78

Exemple 28: Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.29-32.....	78
Exemple 29: Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.64-66.....	79
Exemple30 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-12.....	81
Exemple31 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.45-56.....	82
Exemple32 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.136-141.....	84
Exemple33 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-7.....	87
Exemple34 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.30-36.....	88
Exemple35 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.235-245.....	89
Exemple36 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 1 <sup>er</sup> Mvt,mes.1-5.....	93
Exemple37 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.59-62.....	94
Exemple38 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.89-94.....	94
Exemple39 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.237-241.....	96
Exemple40 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.177-181.....	97
Exemple41 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.398-403.....	98
Exemple42 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.422-425.....	99
Exemple43 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.300-305.....	100
Exemple44 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-9.....	102
Exemple45 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.41-44.....	103
Exemple46 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.49-52.....	104
Exemple47 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.80-82.....	105
Exemple48 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-7.....	107
Exemple49 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.34-40.....	108
Exemple50 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.22-31.....	109
Exemple51 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.95-99.....	111
Exemple52 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-3.....	114
Exemple53: Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.198-202.....	115
Exemple54: Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.25-28.....	116
Exemple55: Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.77-81.....	117
Exemple56: Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.102-108.....	118
Exemple57: Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.224-229.....	119

Exemple 58 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.1-4.....	126
Exemple 59 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.9-11.....	127
Exemple 60 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.34-41.....	128
Exemple 61 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.70-73.....	129
Exemple 62 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.110-119.....	131
Exemple 63 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.164-173.....	132
Exemple 64 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.294-299.....	134
Exemple 65 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.329-338.....	136
Exemple 66 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.5-9.....	138
Exemple 67 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.37-44.....	140
Exemple 68 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.57-60.....	141
Exemple 69 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-10.....	145
Exemple 70 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.36-40.....	146
Exemple 71 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.84-93.....	148
Exemple 72 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.241-250.....	150
Exemple 73 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.280-284.....	151
Exemple 74 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes. 119-128.....	151
Exemple 75 : Chausson, Ernest, <i>Pièce pour vlc et piano</i> op.39, mes.1-6.....	155
Exemple 76 : Chausson, Ernest, <i>Pièce pour vlc et piano</i> op.39, mes.22-27.....	156
Exemple 77 : Chausson, Ernest, <i>Pièce pour vlc et piano</i> op.39, mes. 43-46.....	157
Exemple 78 : Chausson, Ernest, <i>Pièce pour vlc et piano</i> op.39, mes. 53-54.....	158
Exemple 79 : Chausson, Ernest, <i>Pièce pour vlc et piano</i> op.39, mes. 69-70.....	159
Exemple 80 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.1-7.....	173
Exemple 81 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.1-14.....	173
Exemple 82 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.76-82.....	175
Exemple 83 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-6.....	178
Exemple 84 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.309-318.....	182
Exemple 85 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes. 1-4.....	184
Exemple 86 : Beethoven, Ludwig van, Final du xvième <i>Quatuor à cordes</i> , citation « Es muss sein ».....	185
Exemple 87 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes. 1-14.....	185

Exemple 88 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.35-42.....	186
Exemple 89 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.359-362.....	188
Exemple 90 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.403-410.....	189
Exemple 91 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.49-52.....	191
Exemple 92 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.178-191.....	194
Exemple 93 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.235-245.....	195
Exemple 94 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes. 412-420.....	196
Exemple 95 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes. 428-439.....	197
Exemple 96 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes. 1-6.....	199
Exemple 97 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-9.....	201
Exemple 98 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes. 1-7.....	203
Exemple 99 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.34-40.....	204
Exemple 100 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.94-100, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.102-109...	207
Exemple 101 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.415-420.....	208
Exemple 102 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.427-431.....	209
Exemple 103 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.1-4.....	213
Exemple 104 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes. 329-338.....	214
Exemple 105 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-4.....	217
Exemple 106: Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 2 <sup>ième</sup> Mvt,mes. 37-44.....	218
Exemple 107 : Beethoven, Ludwig van, <i>Quatuor à cordes</i> op.135, 4 <sup>ième</sup> Mvt, citation « Es muss sein ».....	219
Exemple 108: Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes. 1-5.....	220
Exemple 109: Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.73-77.....	221
Exemple 110 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.84-88.....	222
Exemple 111 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-4.....	223
Exemple 112 : Chausson, Ernest, <i>Andante et Allegro</i> pour clarinette et piano, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.12-15.....	231
Exemple 113 : Chausson, Ernest, <i>Andante et Allegro</i> pour clarinette et piano, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.60-65.....	232
Exemple 114 : Chausson, Ernest, <i>Andante et Allegro</i> pour clarinette et piano, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.85-90.....	233
Exemple 115 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes. 190-195.....	236
Exemple 116 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.160-163.....	237
Exemple 117 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.130-133.....	238

Exemple 118 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.15-22.....	240
Exemple 119 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.136-148.....	241
Exemple 120 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.183-190.....	242
Exemple 121 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.249-254.....	244
Exemple 122 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.260-270.....	245
Exemple 123 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-6.....	246
Exemple 124 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.54-58.....	247
Exemple 125 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes. 64-66.....	248
Exemple 126 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.8-13.....	250
Exemple 127 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes. 48-55.....	251
Exemple 128 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes. 30-38.....	252
Exemple 129 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.167-171.....	255
Exemple 130: Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes. 434-436.....	256
Exemple 131: Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes. 13-26.....	258
Exemple 132: Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.330-337.....	260
Exemple 133 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.89-94.....	261
Exemple 134 : Chausson, Ernest, <i>Pièce pour vlc et piano</i> op.39, mes.1-6.....	263
Exemple 135 : Chausson, Ernest, <i>Pièce pour vlc et piano</i> op.39, mes. 69-70.....	264
Exemple 136 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.1-4.....	268
Exemple 137 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.82-87.....	269
Exemple 138 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.62-67.....	271
Exemple 139 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.46-51.....	273
Exemple 140 : Chausson, Ernest, <i>Andante et Allegro</i> pour clarinette et piano, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.12-15.....	283
Exemple 141 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes. 416-437.....	285
Exemple 142 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.1-14.....	286
Exemple 143 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes. 114-120.....	288
Exemple 144 : Chausson, Ernest, <i>Trio</i> op. 3, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.113-120.....	289
Exemple 145 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.89-95.....	292
Exemple 146 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-7.....	294
Exemple 147 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes. 260-270.....	296

Exemple 148 : Chausson, Ernest, <i>Concert</i> op. 21, 4 <sup>ième</sup> Mvt, 4 <sup>ième</sup> Mvt, mes.398-415.....	298
Exemple 149 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes. 49-55.....	301
Exemple 150 : Debussy, Claude, 1 <sup>er</sup> <i>Quatuor</i> op. 10, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.143-146.....	302
Exemple 151 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor en la M</i> op.30, 3 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-14.....	306
Exemple 152 : Chausson, Ernest, <i>Pièce pour vlc et piano</i> op.39, mes.47-52.....	309
Exemple 153 : Debussy, Claude, <i>Prélude</i> n°10, 1 <sup>er</sup> livre, "La cathédrale engloutie", mes. 1-3.....	310
Exemple 154 : Chausson, Ernest, <i>Pièce pour vlc et piano</i> op.39, mes.79-81.....	311
Exemple 155 : Chausson, Ernest, <i>Pièce pour vlc et piano</i> op.39, mes.88-91.....	312
Exemple 156 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.1-11.....	314
Exemple 157 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 1 <sup>er</sup> Mvt, mes.21-33.....	317
Exemple 158 : Chausson, Ernest, <i>Quatuor inachevé</i> op.35, 2 <sup>ième</sup> Mvt, mes.1-8.....	319



## Index des Noms

### A

Adam, Adolphe	6
Alkan, Charles Valentin	7, 43
Auber, Daniel-François-Esprit	6

### B

Bach, Jean Sébastien	9, 26, 44
Baillot, Pierre	8
Baretti, Charles	91
Bartoli, Jean-Pierre	165, 170, 305
Baruzi, Joseph	274, 330
Baudelaire, Charles	12, 279, 284, 352
Baudoux et Cie	31, 91
Beethoven, Ludwig van	8, 10, 11, 17, 24, 25, 26, 73, 90, 92, 120, 121, 124, 161, 167, 169, 170, 185, 190, 218, 219, 265, 266, 334, 335
Berlioz, Hector	7, 170, 353
Billaudot, Gérard	31, 32
Blanc, Adolphe	9
Boïeldieu, François-Adrien	6
Bonheur, Raymond	18, 20, 22, 108, 161, 192, 212, 307
Bonnet-Roy, Flavien	91
Bordes, Charles	108, 307
Boucher, Maurice	25
Bouillon, Jean-Paul	277
Breitkopf, Editions	17, 162
Bretaudeau, Isabelle	19, 343
Bréville, Pierre de	24
Bussine, Romain	13

### C

Carraud, Gaston	32, 44
Carraut, Gaston	32
Castillon, Marie-Alexis	14
Chabrier, Emmanuel	19
Chamouard, Philippe	26
Chapelier, Serge	79, 92, 342, 343
Chilingirian, Quartet	162
Cobbett, Walter Willson	24
Coquard, Arthur-Joseph	10
Crickboom, Mathieu	31, 124, 265

### D

Dandelot, Arthur	291
Debussy, Claude	14, 15, 18, 27, 28, 29, 95, 110, 120, 124, 142, 154, 279, 280, 283, 292, 301, 302, 303, 304, 310, 318, 324, 326, 337, 344, 347, 349, 352, 353
Delsart, Jules	42
Denayer, Frédéric	91
Denis, Maurice	279, 302, 345, 348
Devoyon, Pascal	162
Du Bos, Charles	20, 328
Duchesneau, Michel	13
Dukas, Paul	91, 300, 331, 348
Dumesnil, René	91
Duparc, Henri	6, 10, 18, 346
Durand, Editions	10, 31, 123, 343, 351, 353

### E

Emmanuel, Maurice	10, 168, 169
-------------------	--------------

Escudier, Léon	43
<b>F</b>	
Fauquet, Joël-Marie	6, 8, 9, 10, 11, 13, 24, 27, 43
Fauré, Gabriel	14, 15, 16, 17, 29, 153, 154, 353
Fontaine, Robert	32
Franck, César	10, 14, 15, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 43, 44, 83, 92, 121, 124, 165, 167, 168, 170, 190, 239, 250, 280, 289, 324, 326, 330, 345, 348, 349, 350, 351, 354
François-Sappey, Brigitte	7
<b>G</b>	
Gaillard, Jacques	31, 91, 154, 343
Gallois, Jean	17, 19, 23, 51, 52, 67, 68, 121, 142, 279, 302, 324, 343
Gavoty, Bernard	91
Graffin, Philippe	162
<b>H</b>	
Haydn, Joseph	8, 17
Hérolde, Louis-Joseph-Ferdinand	6
Hoérée, Arthur	120, 290
Hoffmann, Gay	12
Honegger, Arthur	154
Huret, Jean	322
Huysmans, Joris-Karl	279
<b>I</b>	
Indy, Vincent d'	10, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 25, 28, 30, 31, 64, 73, 121, 122, 123, 124, 142, 143, 150, 153, 165, 166, 167, 168, 170, 176, 187, 265, 328, 343, 344, 350, 351
<b>J</b>	
Janmot, Louis	26
Joubert, Muriel	279
<b>K</b>	
Koechlin, Charles	153
<b>L</b>	
Lajoinie, Vincent	110
Lalo, Edouard	10, 11, 14, 15, 17, 43
Lazzari, Joseph dit Sylvio	16
Lefèbvre, Charles	168, 169
Lefebvre, Charles	168
Lejeune, Nestor	91
Lekeu, Guillaume	10
Lerolle, Henri	18, 31, 79, 85, 91, 92, 122, 154, 303, 342, 343, 344, 353
Liszt, Franz	24, 170
<b>M</b>	
Maeterlinck, Maurice	279, 301
Magnard, Albéric	16
Maillard, Louis	6
Mallarmé, Stéphane	278, 279, 294, 325
Marcel, Gabriel	323, 326
Margerie, Emmanuel	281
Massé, Victor	6
Massenet, Jules	23, 280, 324, 326
Mauclair, Camille	21, 32, 85, 279
Maus, Octave	123
	339

Mendelssohn, Félix	8, 170
Messenger, André	42
Michaud, Guy	277
Moreas, Jean	277, 279
Moreau, Gustave	279, 303
Mozart, Wolfgang, Amadeus	8, 17

## N

Nadaud, Gustave	13
Niaux, Viviane	7
Nikisch, Arthur	325

## O

Onslow, George	7, 9, 43, 349
----------------	---------------

## P

Parent, Armand	91
Pâris, Alain	25
Pâris, Marie-Stella	24, 25
Pierné, Gabriel	15
Pierret, Auguste	31, 91
Pincherle, Marc	17
Place, Jean-Michel	279
Pleyel, Ignace	24
Poe, Edgar	192
Poujaud, Paul	18, 211, 274, 277, 278, 280, 281, 325, 344
Puvis de Chavanne, Pierre	279

## Q

Queux de Saint-Hilaire, marquis de	9
------------------------------------	---

## R

Ravel, Maurice	29, 95, 154, 283, 292, 318, 348
Rayssac, madame de	8, 18, 24, 26, 43, 280, 304
Redon, Odilon	26, 279
Reicha, Anton	7, 10
Rémy, Guillaume	42
Rimbaud, Arthur	294
Ropartz, Joseph-Guy	10, 15, 324, 325
Rosen, Charles	165, 166
Rouart&Lerolle	31
Roussel, Albert	154

## S

Saint-Saëns, Camille	7, 8, 11, 14, 15, 16, 17, 24, 43, 92, 167, 348
Salabert, Editions	31, 91, 92
Samazeuilh, Gustave	44, 123, 153, 343
Satie, Erik	110
Schmitt, Florent	16
Schubert, Franz	8, 24, 36
Schumann, Robert	8, 11, 17, 24, 26, 33, 170, 330
Schwartz, Manuela	13, 351
Strasser, Michael	13

## T

Torchet, Julien	324
Tournemire, Charles	10, 15, 16

## V

Verlaine, Paul	12, 279, 281, 294, 308
Vierne, Louis	10, 16

## W

Wagner, Richard	28, 167, 170, 280, 281, 299, 325, 326, 330, 346
-----------------	---

## Y

Ysaÿe, Eugène	31, 91, 303, 344, 348, 351
---------------	----------------------------

## Bibliographie

### 1. Sources

CHAUSSON, Ernest, *Andante et Allegro* pour clarinette et piano, ms. autographe, 28 avril 1881, [BnF, Mus., Cons.ms.8767 (1).

CHAUSSON, Ernest, *Andante et Allegro* pour clarinette et piano, révision de Robert Fontaine, Paris, Billaudot, 1977, [BnF, Mus., Vmg 17513.

CHAUSSON, Ernest, *Trio en sol mineur* pour piano, violon, violoncelle op.3, Paris, Rouart Lerolle & C<sup>ie</sup>, 1919 [BnF, Mus., Fol Vm<sup>14</sup> 266.

CHAUSSON, Ernest, *Concert en ré majeur*, pour piano violon solo et quatuor à cordes op.21, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1894 [BnF, Mus., Vm<sup>7</sup> 8045.

CHAUSSON, Ernest, *Sicilienne*, d'après le *Concert*, Arrangement par Serge Chapelier, pour orchestre, avec piano conducteur, Paris, Rouart Lerolle et C<sup>ie</sup>, 1923 [BnF, Mus., 4<sup>o</sup> Vm<sup>15</sup> 8800.

CHAUSSON, Ernest, *Quatuor en la majeur* pour piano, violon, alto et violoncelle op. 30, ms. autographe, 1897, [BnF, Mus., Cons.ms.8768 (11).

CHAUSSON, Ernest, *Quatuor en la majeur* pour piano, violon, alto et violoncelle op. 30, Paris, Baudoux et C<sup>ie</sup>, 1898 [BnF, Mus., Vm<sup>7</sup> 17453.

CHAUSSON, Ernest, *Quatuor en la majeur* pour piano, violon, alto et violoncelle op. 30, Paris, Rouart Lerolle et C<sup>ie</sup>, s.d., [BnF, Mus., K.13631.

CHAUSSON, Ernest, *Incantation*, d'après le *Quatuor en la majeur* pour piano, violon, alto et violoncelle op. 30. Arrangement par Serge Chapelier, pour orchestre, avec piano conducteur, Paris, Rouart Lerolle et C<sup>ie</sup>, 1923 [BnF, Mus., 4<sup>o</sup> Vm<sup>15</sup> 8799.

CHAUSSON, Ernest, *Légende*, d'après le *Quatuor en la majeur* pour piano, violon, alto et violoncelle op. 30. Arrangement par Serge Chapelier, pour orchestre, avec piano conducteur, Paris, Rouart Lerolle et C<sup>ie</sup>, 1923 [BnF, Mus., 4<sup>o</sup> Vm<sup>15</sup> 8798].

CHAUSSON, Ernest, *Pièce* pour violoncelle (ou alto) et piano op. 39, 1897 [BnF, Mus., Cons.ms.8769 (12)].

CHAUSSON, Ernest, *Pièce* pour violoncelle (ou alto) et piano op. 39, 1897, Paris, Rouart Lerolle et C<sup>ie</sup>, 1917 [BnF, Mus., D.9908].

CHAUSSON, Ernest, *Pièce* pour violoncelle (ou alto) et piano op. 39, 1897, Orchestration manuscrite par Jacques Gaillard signée et datée à la fin, le 20 août 1925 [BnF, Mus., Cons.ms.8770].

CHAUSSON, Ernest, *Quatuor à cordes en ut mineur*, interrompu au milieu du 3<sup>ième</sup> mouvement (scherzo), terminé par Vincent d'Indy, ms. en partie autographe, 1897-1899 [BnF, Mus., Cons.ms.8771 (13)].

CHAUSSON, Ernest, *Quatuor à cordes inachevé* op. 35, Paris, Durand et fils, 1907 [BnF, Mus., Vm<sup>7</sup> 18620].

CHAUSSON, Ernest, Andante du *Quatuor à cordes inachevé* op. 35, Transcription pour piano à deux mains par Gustave Samazeuilh, Paris, Durand et Fils, 1930 [BnF, Mus., Fol Vm<sup>12</sup> 12532].

## **2. Ecrits d'Ernest Chausson**

CHAUSSON, Ernest, *Ecrits inédits*, Ed. par Jean Gallois et Isabelle Bretaudeau, Monaco : Editions du Rocher, 1999, 504 p.

CHAUSSON, Ernest, *Journal*, Ms 5649 bis, Bibliothèque Municipale de Lyon.

CHAUSSON, Ernest, "Lettres inédites à Mme de Rayssac", *La Revue Musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1925, pp.137-142.

CHAUSSON, Ernest, "Lettres inédites à Paul Poujaud", *La Revue Musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1925, pp.143-174.

CHAUSSON, Ernest, "Lettres inédites à Vincent d'Indy", *La Revue Musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1925, pp. 128-136.

CHAUSSON, Ernest, "Lettre à Eugène Ysaÿe", *La Revue Musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1925, p.127.

CHAUSSON, Ernest, "Lettres inédites à Henry Lerolle", *La Revue Musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1925, pp.175-177.

"Correspondance inédite de Claude Debussy et Ernest Chausson", *La Revue Musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1925, pp.116-126.

### **3. Ouvrages sur Ernest Chausson**

BARRICELLI, Jean-Pierre, et WEINSTEIN, Leo, *Ernest Chausson: the Composer's Life and Works*, Norman : University of Oklahoma Press, 1955, 242 p.

BRETAUDEAU, Isabelle, "Aspects du langage à travers *Serres Chaudes* opus 24", Thèse de l' Université lumière Lyon 2, octobre 1992.

BRETAUDEAU, Isabelle, *Les mélodies de Chausson. Un parcours de l'intime*. Arles : Actes Sud, 1999, 391 p.

CAULLIER, Joëlle, *Les mélodies de Chausson*, Mémoire de Maîtrise de l'Université de Paris IV, 1976.

DESPERT, Jehan, *Ernest Chausson mélodiste de l'âme*, Paris : Fondation Singer-Polignac, 2000, 30 p.

DOURSON, Paul, *Ernest Chausson. L'Esthétique, les idées philosophiques et religieuses*. Thèse de Université de Paris Sorbonne : Paris IV, 1981.

*Ernest Chausson, Revue internationale d'étude musicale, Ostinato rigore, n°14*, Paris : Editions Jean Michel Place, 1999, 252 p.

EYRE, Marilyn, *A Thematic Catalogue of the works of Ernest Chausson*, Thèse de l'Université de Manchester, 1991.

GALLOIS, Jean, *Ernest Chausson : l'homme et son œuvre*, Paris : Editions Seghers, 1967, 191 p.

GALLOIS, Jean, *Ernest Chausson*, Paris : Fayard, 1994, 606 p.

GROVER, Ralph Scott, *Ernest Chausson: the Man and his Music*, Londres : The Athlone Press, 1980, 245 p.

OULMONT, Charles, *Ernest Chausson et la bande à Franck, La musique de l'amour*, 2 vols, Paris : Desclée de Brouwer & Cie, 1935.

RIBEYRE, Odile, *La musique symphonique d'Ernest Chausson*, Maîtrise de l'Université lumière de Lyon 2, octobre 1988.

#### **4. Articles sur Ernest Chausson**

BARRUEL, Thérèse, "Maurice Denis et Ernest Chausson : Correspondance inédite et catalogue des œuvres ayant appartenu à Chausson", *Revue de l'art*, n°98, 1992, pp.66-76.

BOUCHOR, Maurice, "Le langage et l'esprit", *La Revue Musicale*, 1<sup>er</sup> Décembre 1925, pp.180-190.

BREVILLE, Pierre de, "Ernest Chausson", *Mercure de France* n°31 septembre 1899 pp.687-694.

BREVILLE, Pierre de, "Ernest Chausson", *Euterpe*, n°6, mai 1949, p.122-125.

BRUNEAU, Alfred, "Ernest Chausson", *Le Figaro*, 13 juin 1899.

CALVOCORESSI, Michel Dimitri, "A la mémoire d'Ernest Chausson", *L'Art Moderne*, n°23, 24 mai 1903, pp.189-190.



CALVOCORESSI, Michel Dimitri, "Le Roi Arthus d'Ernest Chausson", *Guide Musical*, n° 49, 18 octobre 1903, pp.703-708.

CARRAUD, Gaston, "Ernest Chausson", *Le Ménestrel*, n°82, 2 avril 1920, pp.137-139.

CASTERA, R. de, "la symphonie en si bémol d'Ernest Chausson", *L'Occident*, mars 1902.

DU BOS, Charles, "Chausson et la consolation par le coeur", *La Revue Musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1925, pp.99-107.

DUBOIS, Anthony, "Ernest Chausson", *Guide Musical*, n°45, 2 Juillet 1899, pp.516-517.

DUMESNIL, René, "Ernest Chausson", *Le monde*, 4 août 1955.

DUPARC, Henri, "Lettres à Ernest Chausson", *La Revue Musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1925, pp.178-179.

FAUSER, Annegret, "Die sehnsucht nach dem Mittelalter : Ernest Chausson und Richard Wagner", *Die Symbolisten und Richard Wagner*, Berlin : Storch und Mackert, 1991, pp.115-120.

FESCHOTTE, Jacques, "Ernest Chausson et la poésie", *Musica*, Septembre 1957, pp.2-5.

FLOTHIUS, Marius, "Ernest Chausson, ce méconnu", *Dissonanz/Dissonance, Nouvelle revue musicale suisse*, n°23, février 1990.

GAILLARD, Jacques, "Souvenirs sur Ernest Chausson", *La Revue Musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1925, pp.217-219.

GAUTHIER-VILLARS, Henry, dit Willy, "Ernest Chausson", *Le Monde Artiste*, 18 juin 1899.

GERARD, Yves, "Lettres de Henri Duparc à Ernest Chausson", *Revue de musicologie* n°38, 1956, pp.125-146.

HOEREE, Arthur, "Chausson et la musique française", *La Revue Musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1925, pp.191-206.

INDY, Vincent d', "Ernest Chausson", *La Tribune de Saint Gervais*, Septembre 1899.

JEAN-AUBRY, Georges, "A French Composer: Ernest Chausson", *The Musical Times*, n°59, novembre 1918, pp.500-501.

LALO, Pierre, "Ernest Chausson", *Le temps*, 20 juin 1899.

LE FLEM, Paul, "Chausson et la musique pure", *Euterpe*, n°8, septembre 1949, pp.116-125.

MARCEL, Gabriel, "Un intimiste : Ernest Chausson", *La Civilisation Française*, 15 mai 1919 ;

MASSON, Paul-Marie, "Chausson et le Symbolisme", *La dépêche*, 31 mars 1936.

MAUCLAIR, Camille, "Souvenirs sur Ernest Chausson", *La Vogue*, n°3, 15 août 1899, pp.73-82.

MAUS, Octave, "Ernest Chausson", *L'Art Moderne*, n°19, 18 juin 1899, pp.205-207.

MISTLER, Jean, "Le destin inachevé d'Ernest Chausson", *Miroir de l'histoire*, Décembre 1970.

OULMONT, Charles, "Deux amis, Claude Debussy et Ernest Chausson. Documents inédits", *Mercure de France*, n° 256, 1<sup>er</sup> décembre 1934, pp. 248-269.

SAMAZEUILH, Gustave, "Ernest Chausson au fil de mes souvenirs", *Musica*, n° 74, mai 1960, pp. 37-39.

SAMAZEUILH, Gustave, "Ernest Chausson et *Le Roi Arthur* ", *La Revue Musicale*, 15 décembre 1903, pp. 699-705.

SAMAZEUILH, Gustave, "Ernest Chausson", *Euterpe* n° 7, juillet 1949 pp.110-123.

SAMAZEUILH, Gustave, "Un foyer d'art et de musique" [E. Chausson], *Le Figaro*, 27 avril 1936.

SAMAZEUILH, Gustave, "Ernest Chausson", *La Revue Musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1925, pp. 108-115.

SERVIERES, Georges, "Lieder français, Ernest Chausson", *Guide Musical*, n° 43, 19 décembre 1897, pp.843-846.

STOCKHEM, Michel, "Lettres d'Ernest Chausson à Eugène Ysaÿe", *Revue belge de musicologie*, n° 42, 1988, pp.241-272.

TIERSOT, Julien, "Ernest Chausson", *Guide Musical*, n° 45, 25 juin 1899, pp.503-504.

## **5. Ouvrages et articles**

### **a) Etudes générales**

BREVILLE, Pierre de, "Les Fioretti du Père Franck", *Mercure de France* n° 262, 1<sup>er</sup> septembre 1935, pp.244-263.

CHIMENES, Myriam, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III<sup>e</sup> République*, Paris : Fayard, 2004, 776 p.

COMBARIEU, Jules, et DUMESNIL, René, *Histoire de la Musique. L'aube du XX<sup>e</sup> siècle*, Tome 4, Paris : Armand Colin, 1958, 536 p.

DEBUSSY, Claude, *Correspondance (1872-1918)*, Edition établie par François Lesure et Denis Herlin, Paris : Gallimard, 2005, 2330 p.

DUKAS, Paul, "Ernest Chausson", *Les écrits de Paul Dukas sur la musique*, Paris : Société d'études françaises et internationales, 1948, pp.592-595.

FAUQUET, Joël-Marie (direction), *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Fayard, 2003, 1406 p.

GALLOIS, Jean, " L'année terrible. La S.N.M. ", *Camille Saint-Saëns*, Liège : Mardaga, 2004, pp.125-156.

GALLOIS, Jean, "Franck et l'école franckiste", *Cent cinquante ans de musique française*, Arles : Actes Sud, 1991, pp.105-116.

LALO, Pierre, "Ernest Chausson", *De Rameau à Ravel*, Paris : Albin Michel, 1947, pp.151-157.

JEAN-AUBRY, Georges, *La musique française d'aujourd'hui*, Paris : Perrin, 1916, pp.155-161.

KOECHLIN, Charles, "Les tendances de la musique moderne française", *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Paris : Delagrave, 1931, II-1, p.56-145.

LANDORMY, Paul, *La musique française de Franck à Debussy*, Paris : Gallimard, 1943, 380 p.

NIAUX, Viviane, *George Onslow, « gentleman compositeur »*, Clermont-Ferrand : Presse Universitaire Blaise Pascal, août 2003, 435 p.

NIAUX, Viviane, *George Onslow, un « romantique » entre France et Allemagne*, Lyon : Symétrie, juillet 2010, 416 p.

PISTONE, Danièle, "Le second romantisme (1860-1918). Généralités et Musique Française", *Précis de musicologie*, Paris : P.U.F., 1984, pp.294-311.

PISTONE, Danièle, *La musique en France de la Révolution à 1900*, Paris : Honoré Champion, 1979, 243 p.

ROHOZINSKI, Ladislav (direction), *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*, Paris : Librairie de France, 1925, 2 vols.

ROLLAND, Romain, "Le Renouveau. Esquisse du Mouvement Musical à Paris depuis 1870", *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris : Hachette, 1912, pp. 207-278.

SAMAZEUILH, Gustave, *Musiciens de mon temps, chroniques et souvenirs*, Paris : Daubin, 1947, 429 p.

SAINT-SAËNS, Camille, *Harmonie et mélodie*, Paris : Calmann Lévy, 1885, 318 p.

SAINT-SAËNS, *Regards sur mes contemporains*, écrits et articles rassemblés par Yves Gérard, Arles : Editions Bernard Coutaz, 247 p.

SERE, Octave, *Musiciens français d'aujourd'hui*, Paris : Mercure de France, 1911, 416 p.

SERVIERES, Georges, *La musique française moderne*, Paris : Havard, 404 p.

SCHAEFFNER, André, "Sur quelques caractères de l'influence Franckiste", *La Revue Musicale*, 1<sup>er</sup> décembre 1922, pp.142-154.

SCHWARTZ, Manuela (direction), *Vincent d'Indy et son temps*, Liège : Mardaga, 2006, 391 p.

TIERSOT, Julien, *Un Demi-siècle de musique française : Entre les deux guerres, 1870-1917*, Paris : Alcan, 1920, 240 p.

## **b) Musique de chambre**

BAUDOUIN-BUGNET, "La musique de chambre", *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire*, Paris : Delagrave, 1930, vol.5, pp.3144-3178.

COBBETT, Walter Willson, *Dictionnaire Encyclopédique de la musique de chambre*, traduit de l'anglais par Marie-Stella Pâris, édition revue et augmentée par Alain Pâris, Paris : Laffont 1999, 2 vols.

DUCHESNEAU, Michel, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Liège : Mardaga, 1997, 352 p.

FAUQUET, Joël-marie, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la restauration à 1870*, Paris : Aux Amateurs de livres, 1986, 448 p.

FOURNIER, Bernard, "La France, le renouveau de la musique de chambre", *Histoire du Quatuor à cordes, de 1870 à l'entre-deux-guerres*, Paris : Fayard, vol.II, 2004, pp.293-402.

GALERNE, Maurice, "Le Quatuor à cordes dans la musique de chambre et ses interprètes", *Le courrier musical*, 31<sup>e</sup> année n°6, 15 mars 1929, pp.185-186.

GALLOIS, Jean, "Les quatuors à cordes de l'école de Franck", *Le quatuor à cordes en France de 1750 à nos jours*, Paris : Association française pour le patrimoine musical, 1995, pp.119-128.

GUT, serge, et PISTONE, Danièle, *La musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris : Librairie Honoré Champion, 1985, 239 p.

HERMANT, Pierre, "la musique de chambre et piano", *Cinquante ans de musique française*, dirigé par Ladislav Rohozinski, Paris : Librairie de France, 1925, volume II, pp.63-37.

INDY, Vincent d', "La musique de chambre accompagnée", *Cours de composition musicale*, rédigé avec la collaboration d'Auguste Sérieyx, Paris : Durand, 1950, Deuxième Livre – Seconde partie, pp.179-256.

JARDILLIER, Robert, *La musique de Chambre de César Franck*, Paris : Edition d'aujourd'hui, 1978, 228 p.

KOECHLIN, Charles, "Esquisse sur la musique de chambre contemporaine", *Le courrier musical*, 31<sup>e</sup> année n°6, 15 mars 1929, pp.164-165.

LOYONNET, Paul, "Rôle du Piano dans la musique de chambre", *Le courrier musical*, 31<sup>e</sup> année n°6, 15 mars 1929, pp.171-173.

MIGOT, Georges, "Réflexions sur la musique de chambre", *Le courrier musical*, 31<sup>e</sup> année n°6, 15 mars 1929, pp.173-174.

MILLIOT, Sylvette, *Le Quatuor*, Paris : P.U.F., 1986, pp. 84-92.

PENESCO, Anne, *Les instruments du quatuor : technique et interprétation*, Paris : Flûte de Pan, 1986, 224 p.

PINCHERLE, Marc, *Les instruments du quatuor*, Paris : P.U.F., 1948, 128 p.

SCHNEIDER, Herbert, "La musique de chambre avec piano dans son contexte historique", *Vincent d'Indy et son temps*, sous la direction de Manuela Schwartz, Liège : Mardaga, 2006, pp.171-193.

STOCKHEM, Michel, *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre*, Liège : Mardaga, 1990, 272 p.

STRELETSKI, Gérard (coordinateur), *Le Trio avec piano, histoire, langages et perspectives*, Lyon : Symétrie, 2005, 165 p.

TRANCHEFORT, François-René, *Guide de la musique de chambre*, Paris : Fayard, 1989, 995 p.

.

### **c) Esthétique musicale**

CAPGRAS, Nicole, "Le symbolisme de *Jeux*", *R.I.M.F.*, n°32, 1995, pp.114-126.

DORIVAL, Jérôme, et DUBREIL, Dominique, "Chausson et les arts. Les chemins qui mènent au symbolisme", *Ostinato rigore R.I.E.M.*, n°14, Paris : Editions Jean-Michel Place, 2000, pp.23-28.

DOUMET, Christian, *L'île joyeuse. Sept approches de la singularité musicale*, Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 1997, 158 p.

GOUIFFES, Anne-Marie, "Ernest Chausson ou la synthèse d'une esthétique de « fin de siècle »", *Ostinato rigore R.I.E.M.*, n°14, Paris : Editions Jean-Michel Place, 2000, pp.9-14.

HAMARD, Marie-Françoise, "Des privilèges respectifs de la littérature et de la musique : éléments d'un débat symboliste", *R.I.M.F.*, n°32, 1995, pp.52-63.

JANKELEVITCH, Vladimir, *Debussy et le mystère de l'instant*, Paris : Plon, 1976, 315 p.

JAROCINSKI, Stefan, *Debussy, impressionnisme et symbolisme*, Paris : Seuil, 1966, 200 p.

JOUBERT, Michèle, "Le thème du reflet dans l'œuvre de Debussy et chez les symboliste", *R.I.M.F.*, n°32, 1995, pp.94-105.

JOUBERT, Muriel, "Quels symbolisme dans l'œuvre musicale de Chausson ? ", *Ostinato rigore R.I.E.M.*, n°14, Paris : Editions Jean-Michel Place, 2000, pp.29-36.

LESURE, François, "De Baudelaire à Mallarmé", "Esotérisme et symbolisme", *Claude Debussy*, Langres : Klincksieck, 1994, pp.108-132.

LESURE, François, *Claude Debussy avant Pelléas ou les années symbolistes*, Langres : Klincksieck, 1992, 262 p.

LESURE, François, "Claude Debussy, Ernest Chausson, et Henri Lerolle", *Humanisme actif, Mélanges d'art et de littérature offerts à Julien Cain*, Paris : Hermann, 1968, pp.337-344.

NECTOUX, Jean-Michel, *Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts*, Paris : Fayard, 2005, 256 p.

PISTONE, Danièle, "L'impressionnisme musical et l'esprit fin de siècle", *R.I.M.F.*, n° 5, 1981, p.13-19.

PISTONE, Danièle, "Le symbolisme et la musique française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle", *R.I.M.F.*, n°32, 1995, pp.9-51.

SABATIER, François, "Du symbolisme", *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800-1950*, Paris : Fayard, 1995, pp.336-388.

#### **d) Théorie Analyse**

BARTOLI, Jean-Pierre, *L'harmonie classique et romantique (1750-1900)*, Paris : Minerve, 2001, 222 p.

EMMANUEL, Maurice, *Histoire de la langue musicale*, Paris : Laurens, 1981, 2 vols.

GERVAIS, Françoise, "Etude comparée des langages de Fauré et Debussy", *La Revue musicale*, 1971, 152 p.

GONNARD, Henri, *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*, Paris : Champion, 2000, 290 p.

INDY, Vincent d', "La sonate cyclique", *Cours de Composition Musicale*, rédigé avec la collaboration d'Auguste Sérieyx, Paris : Durand, 1950, Deuxième Livre- Première Partie, pp.375-433.



KOECHLIN, Charles, "Evolution de l'harmonie, période contemporaine depuis Bizet et Franck jusqu'à nos jours", *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, par Alfred Lavignac et Lionel de la Laurencie, Paris : Delagrave, 1931, VI, p. 591-760.

KOECHLIN, Charles, "Tendance de la Musique Moderne", *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, par Alfred Lavignac et Lionel de la Laurencie, Paris : Delagrave, 1931, I, p. 56-145.

LEFEBVRE, Charles, "Les formes de la Musique instrumentale", *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, par Alfred Lavignac et Lionel de la Laurencie, Paris : Delagrave, 1931, X, p.3121-3129.

ROLAND-MANUEL, "L'évolution de l'harmonie en France et le renouveau de 1880", *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la musique*, Paris : Gallimard, 1963, vol. II, pp.867-879.

ROSEN, Charles, *Forme sonate*, traduction française d'Alain et Marie-Stella Pâris, Arles : Acte Sud, 1993, 493 p.

SCHOENBERG, Arnold, *Fondements de la composition musicale*, traduction française de Dennis Collins, Paris : Lattès, 1987, 272 p.

STOIANOVA, Ivanka, *Manuel d'analyse musicale, variations sonate formes cycliques*, Paris : Minerve, 2000, 283 p.